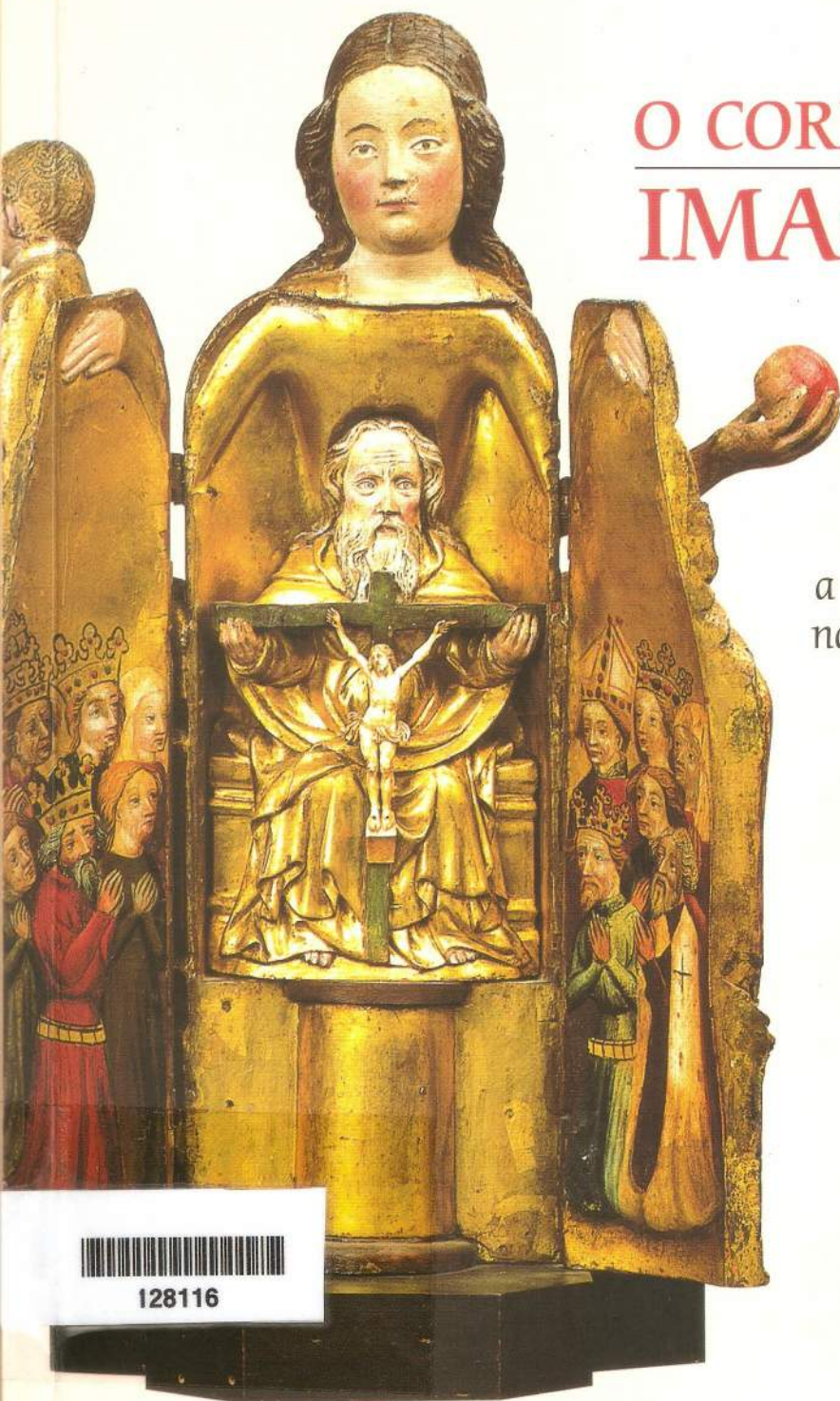
Jean-Claude Schmitt

O CORPO DAS IMAGENS

Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média

O corpo das imagens

Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média

Jean-Claude Schmitt

Tradutor
José Rivair Macedo

Rua Irmã Arminda, 10-50
CEP 17011-160 – Bauru - SP
Fone (14) 2107-7111 – Fax (14) 2107-7219
www.edusc.com.br

S335c Schmitt, Jean-Claude

O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média / Jean-Claude Schmitt ; tradução de José Rivair Macedo -- Bauru, SP: EDUSC, 2007.
382 p.; 21 cm -- (Coleção História)

ISBN 978-85-7460-339-1

1. História 2. Cultura visual 3. Iconografia 4. Imagem 5. Representação do mundo 6. Idade Média I. Macedo, José Rivair II.Título III.Série

CDD 940.1

Sumário

Nota do Tradutor

Os nomes de locais, pessoas e de obras citados foram traduzidos apenas quando tinham seu correspondente em português, quando fossem razoavelmente conhecidos em sua forma portuguesa, ou quando a tradução não afetasse sua sonoridade. Contudo, optamos por manter certos nomes pessoais conforme o original (Guibert de Nogent, e não Gilberto de Nogent; Vincent de Beauvais, e não Vicente de Beauvais). Noutros casos, adotamos a tradução para padronizar certos nomes grafados de modo distinto em diversas línguas (Geraldo de Câmbria, e não Giraud de Cambrie, Giraud de Barri ou Gerald of Wales). Os nomes de livros escritos em latim foram mantidos conforme o original, mas aqueles nomes de textos latinos ou de outras línguas, que aparecem em francês, foram, em geral, traduzidos para o português.

A tradução de nomes de autores, personagens históricos, e certas expressões próprias do vocabulário medieval foram realizadas com base no uso freqüente desses nomes em obras escritas ou traduzidas para o português falado no Brasil. Entretanto, nos casos mais difíceis, e para o esclarecimento de certos termos técnicos e conceitos, seguimos as informações constantes nos seguintes dicionários: H. R. LOYN. *Dicionário da Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990; Jacques LE GOFF e Jean-Claude SCHMITT (dirs). *Dicionário temático do Ocidente Medieval*. Bauru/SP: EDUSC, 2002; Antônio Carlos do Amaral AZEVEDO. *Dicionário de nomes, termos e conceitos históricos*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1997.

O Tradutor

* Os documentos em cores são identificados no texto por um asterisco.

Introdução

Durante muito tempo relegadas ao domínio exclusivo dos historiadores da arte, as imagens são hoje consideradas objetos que relevam, como os demais (os testemunhos escritos, em primeiro lugar), da observação das ciências sociais e do discurso do historiador. Todas as imagens interessam a este, inclusive, e talvez especialmente, aquelas que parecem desprovidas de valor estético ou de originalidade. Porque as imagens mais comuns são provavelmente as mais representativas das tendências profundas da cultura de uma época, de suas concepções da figuração, de suas maneiras de fazer e de olhar esses objetos. Todas as imagens, em todo o caso, têm sua razão de ser, exprimem e comunicam sentidos, estão carregadas de valores simbólicos, cumprem funções religiosas, políticas ou ideológicas, prestam-se a usos pedagógicos, litúrgicos e mesmo mágicos. Isso quer dizer que participam plenamente do funcionamento e da reprodução das sociedades presentes e passadas. Em todos os aspectos, elas pertencem ao território de "caça" do historiador.

Tornou-se lugar-comum dizer que entramos numa "civilização da imagem". É esquecer que a cultura ocidental, por suas ligações com as civilizações antigas e mais ainda com o cristianismo medieval e seu velho apego à representação antropomorfa, há muito tempo situa as imagens no centro de seus modos de pensar e de agir. Mas ao concentrar a atenção num tempo mais recente, é verdade que o aparecimento e desenvolvimento exponencial das técnicas modernas de registro e de transmissão de imagens fixas (fotografia) e móveis (cinema, televisão) alteraram nosso campo visual e nossas referências

culturais.[1] Para se convencer, bastaria citar o lugar ocupado pelas mensagens publicitárias nas relações comerciais ou na propaganda política. Mais recentemente, o aumento das imagens virtuais produzidas, armazenadas e transmitidas instantaneamente de um ponto a outro do planeta, graças à informática, representa um verdadeiro impacto cultural e social do qual estamos ainda longe de medir todos os efeitos. Como os historiadores poderiam ignorar essas mudanças e não tentar situá-las numa mais longa duração?

Por aí já se pode antever a extensão e a diversidade de acepções do termo "imagem". Falamos da mesma coisa quando evocamos as imagens fugidias da televisão e as cenas de um retábulo do fim da Idade Média? Seu parentesco é indubitável no âmbito mais geral. Pelo termo "imagem", designamos em todos os casos a representação visível de alguma coisa ou de um ser real ou imaginário: uma cidade, um homem, um anjo, Deus, etc. Os suportes dessas imagens são os mais variados: fotografia, pintura, escultura, tela de televisor. Mas o termo "imagem" concerne também ao domínio do imaterial, e mais precisamente da imaginação. Não é necessário ver a representação material de uma cidade para imaginá-la. Logo ao ser nomeada meu pensamento lhe dará uma forma e guardarei uma certa imagem em minha memória. Posso assim sonhar com certa cidade, conhecendo-a realmente ou não, existindo ou sendo ela apenas fruto de minha imaginação. Em todos os casos, não hesitarei de falar de "imagens" de uma cidade, especificando que não se trata de uma metáfora de linguagem, de uma imagem de memória ou onírica.

Podemos, hoje, facilmente verificar essa diversidade de sentidos do termo. Por seu lado, o historiador ou o etnólogo desconfiam que o mesmo possa vir a ocorrer em culturas e sistemas lingüísticos diferentes dos nossos. Na cultura do Ocidente medieval, o termo latino *imago*, de onde proveio nossa palavra "imagem", apresenta valor semântico rico e variado. Mas, como costuma ser o caso, não convém se deixar enganar pelas semelhanças fonéticas e pelo parentesco etimológico. Quanto mais o vocabulário parecer próximo do nosso, que dele é herdeiro, mais devemos desconfiar *a priori*.[2]

1 DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard, 1992.

2 Para este cuidado que deve ser um princípio, permito-me remeter o leitor à introdução de minha precedente coletânea de estudos, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*. Paris: Gallimard, 2001.

A diferença essencial é que a noção medieval de *imago* se inscreve num contexto cultural e ideológico bem diferente do nosso. Qualquer que seja hoje para nós a importância das imagens e de nossa "civilização da imagem", parece-me que não se iguala a da *imago* na civilização medieval. Com efeito, a *imago* é o fundamento da antropologia cristã. Desde os primeiros versículos da Bíblia, na primeira vez que o homem é nomeado, é chamado de "imagem". Seguindo a narração do *Gênesis* 1, 26, ao criar o homem Deus disse: *Façamos o homem à nossa imagem e semelhança* (*Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*). Desde aí a questão da imagem se encontra inscrita no drama da história da humanidade, pontuada pela Queda (quer dizer, a perda da *similitudo* entre o homem e Deus), pela Encarnação e pelo sacrifício redentor do Filho de Deus, e no fim dos tempos pela Ressurreição dos mortos e Juízo final. O *ad* da fórmula bíblica indica que, para o homem, a história é um projeto que visa a restituição plena da "semelhança" perdida, que subsiste apenas na condição de um traço (*vestigium*). Devido à Falta, o homem encontra-se decaído, vivendo num estado de "dissemelhança" de Deus.[3] Nesse drama, que na concepção cristã fundamenta toda a história, o homem encarna a mudança enquanto Deus é o ser imutável. No princípio do século 12, Guibert de Nogent dizia que o Criador é o "Bom Imageiro" (*Bon Imagier*)[4] e toda a Criação é a "imagem" que criara e na qual se refletia. A criação é a "imagem do mundo", *imago mundi*. Toda ela traz consigo a marca do "Bom Imageiro", do Todo-Poderoso. O mundo, a natureza, as instituições humanas, a própria vida moral são pensadas como reflexos, imagens refletidas por um grande

3 LADNER, Gerhart B. *Ad imaginem Dei. The image of Man in Medieval Art*. Latrobe: The Archabbey Press, 1965; JAVELET, R. *Image et ressemblance au XII siècle de Saint Anselme à Alain de Lille*. Paris: Letouzey et Ané, 1967. 2 v. Retomo aqui e adiante nesta introdução certos elementos de meu artigo: Imago: de l'image à l'imaginaire. In: BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude (Dir.). *L'image. Usages et fonctions des images dans L'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996.

4 NOGENT, Guibert de. *Autobiographie*. Éd. E.-R. Labande. Paris: Les Belles Lettres, 1981. p. 12-13 diz a propósito da beleza espiritual de sua mãe: *Et certe, quamvis momentanea pulchritudo sit sanguinum instabilitate vertibilis, secundum consuetum imaginarii boni modum bona negari non potest* (Embora a beleza efêmera esteja sujeita à mudança devido à instabilidade dos humores, não se poderá, entretanto, esquecer que, se se considerar o comportamento do Bom Imageiro, ela não seja boa).

espelho (*speculum*), segundo se pode ver nos títulos de tantas obras medievais, a começar pela célebre "enciclopédia" de Vincent de Beauvais.[5]

A "região de dissemelhança" na qual o homem se encontra lançado depois da Queda é o lugar de produção de todas as obras humanas, e entre elas as imagens. Por vários séculos, a maior parte delas não teve outro fim senão figurar o próprio drama da história cristã: nos manuscritos, sobre os tímpanos esculpidos, nos vitrais das igrejas somam-se imagens da Criação e da Queda, da expulsão do jardim do Éden, da Paixão de Cristo, da Parúsia e do Juízo Final. A função dessas imagens é dar significado ao drama escatológico, marcando suas etapas. A *historia* – palavra que indica a História sacra mas também as imagens narrativas que a figuram –, adquire assim a aparência familiar dos seres e das coisas da natureza e da sociedade humana: os pastores que recebem o anúncio do anjo são como pastores verdadeiros, guardando carneiros verdadeiros, e os soldados de Herodes, que massacram os Inocentes, têm a aparência de cavaleiros contemporâneos. Entretanto, nem o pintor e o escultor pensam em imitar as realidades que os cercam, como as percebem com seus olhos. Eles servem-se desses objetos como fórmulas para evocar uma outra realidade, essencialmente diferente e, para dizer a verdade, invisível. A "arte" medieval não se encontra submetida à *mimesis* dos Antigos, e a cultura clerical associa, rejeita e condena como *imitatio* as "macaquices" dos mimos e jograis.[6] As formas figurativas e as cores são, antes de tudo, concebidas como indícios de realidades invisíveis que transcendem as possibilidades do olhar. As imagens não saberiam "representar" – no sentido habitual do termo – essas realidades. Poderiam no máximo tentar "torná-las presentes", "presentificá-las".

A imagem medieval pode, desse modo, ser comparada a uma aparição, a uma epifania, portando as marcas desta. O uso largamente atestado do dourado, que reflete a luz, não fazia mais do que sublinhar a mediação que a imagem operava entre o visível e o invisível. Ainda outros indícios concorrem para esta função "epifânica" das imagens medievais. Por exemplo, muito mais

5 *Lector et compilator. Vincent de Beauvais, frère prêcheur. Un intellectuel et son milieu au XIII siécle.* Sous la direction de Serge Lusignam et Monique Paulmier-Foucart, avec la collaboration de Marie-Christine Duchenne. Grâne: Créaphis, 1997.

6 SCHMITT, Jean-Claude. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval.* Paris: Gallimard, 1990.

do que a iconografia da Paixão, são as manchas vermelho-sangue, que se coagulam nos pigmentos e irrompem na superfície do afresco, que dão significado ao mistério da Encarnação.[7]

É especialmente a estrutura da imagem pintada que explicita essa função. A partir do início do século 15, começa a se impor, em primeiro lugar na Itália e em Flandres e depois, pouco a pouco, nas demais regiões da cristandade, a perspectiva linear como princípio estruturante do espaço homogêneo do quadro. Toda pintura clássica conheceu essa forma de representação do espaço, até sua revisão radical na passagem do século 19 para o 20. Mas o período anterior, o tempo do que se convencionou designar de "arte românica" e "arte gótica", não deverá ser julgado a partir dos padrões do Renascimento. A perspectiva não fazia falta na Idade Média, que sabia à sua maneira organizar os espaços da *imago*.[8] Esta, quer se tratasse de um retábulo ou de uma miniatura num manuscrito, era construída na espessura de seus planos, desde o mais recuado (o folhado a ouro que irradia luz, sobre o qual vinham a se sobrepor figuras coloridas) até o mais próximo do espectador. Sem entrar aqui nos detalhes da organização interna da imagem – a posição em que os personagens estão figurados, a inclinação parcial de seus corpos, sua estatura, seus gestos, suas cores –, convém sublinhar a que ponto a seqüência dos planos detrás para frente reforça a natureza da epifania destas imagens: elas parecem surgir fora do manuscrito, do retábulo ou da parede pintada, projetando-se para o espectador a quem interpelam, como só uma visão onírica pode fazer.

Muito diferentes serão as imagens "perspectivistas" do Renascimento, que, inversamente, convidam o espectador a entrar no espaço ilusionista da figuração, como através de uma janela. O movimento é exatamente contrário, mas não se reduz a uma mudança de ótica. Significa que a iniciativa mudou de campo. Doravante, essa iniciativa não pertence mais a *Majestas Domini* ou à imagem do santo, mas ao devoto que, não mais no âmbito do sonho, mas na vida real, encontra tempo para contemplar a imagem "feita pela mão do

7 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico. Dissemblances et figuration.* Paris: Flammarion, 1990.

8 BELTING, Hans. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.* München: C.H. Beck, 1990; tradução francesa: *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art.* Paris: Le Cerf, 1998.

homem". Pela primeira vez, talvez, ele esteja em condições de reconhecer uma obra de arte.

A imagem medieval se impõe como uma aparição, entra no visível, torna-se sensível. Numa palavra, ela se encarna, segundo o paradigma central da cultura cristã, a Encarnação de Cristo, que os clérigos invocam em toda parte para legitimar as imagens cristãs em face dos judeus. Com efeito, segundo eles, foi porque o Filho de Deus se encarnou, tornando-se homem, entrando na história, que era possível e legítimo aos cristãos ultrapassar as interdições judaicas da representação e do culto das imagens enunciados pelo Decálogo (*Êx* 20, 4-5): *Tu não fará nenhuma imagem esculpida, nada que pareça ao que está lá no alto nos céus ou aqui embaixo na terra, ou nas águas embaixo da terra. Tu não te prosternará diante destas imagens nem as servirá, porque eu, Yahvé, teu Deus, sou um Deus zeloso.*[9] Compreende-se a partir daí porque tantas imagens de Cristo, da Virgem e dos santos foram providas de relíquias, seladas na cabeça ou no ventre de certas imagens: se era preciso reforçar seu poder miraculoso beneficiando-as com as virtudes conferidas de longa data às relíquias e ao seu culto, talvez o mais importante fosse assegurar plenamente a presença corporal dessas personagens celestiais entre os homens. Desde então, todo um conjunto de interações, feito de gestos, de palavras e de experiências visionárias, podia se estabelecer entre os homens e essas imagens-corpo, presenças visíveis e carnais do invisível.

Mediadoras, as imagens estavam entre os homens e o divino. Nesse aspecto, elas relevavam plenamente da teoria agostiniana da *imaginatio*. Em seu comentário em 12 livros do *Gênesis*, Santo Agostinho deteve-se longamente na distinção entre três espécies de *visiones*. Enquanto a *visio corporalis* não era outra senão o sentido da visão, que permite perceber corporalmente objetos corporais, a *visio intellectualis*, inversamente, é pura contemplação da alma racional, estando além de toda imagem. Entre as duas, a *visio spiritualis* atinge as aparências do ser, no sonho ou pela experiência visionária. Ela preenche a

9 Êx 20,4-5: *Non facies tibi sculpile, neque omnem similitudinem quae est in coelo desuper, et quae in terra deorsum, nec eorum quae sunt in aquis sub terra. Non adorabis ea, neque coles: ego sum Dominis Deus tuus fortis, zelotes...* Observar na Vulgata a restrição possível da interdição aos *sculptilia* ou ao menos o caráter particularmente odioso das imagens em três dimensões.

ausência, ultrapassa as barreiras da morte, desvela os últimos fins, antecipa o tempo da Promessa. Por ela formam-se as *imagines*, que serão depois conservadas na memória.

Como tudo o que participa a uma só vez do corpo e da alma, do terrestre e do celestial, a "visão espiritual" é, a exemplo das imagens imateriais, lugar de uma tensão permanente, de uma contradição entre forças antagônicas. De um lado, a *imaginatio* arrisca-se a ser arrastada sob o peso do corpo e dos desejos da carne. Por isso é que as piores suspeitas recaíram durante muito tempo sobre o mundo dos sonhos, ligado ao sono, à falta de controle da vontade sobre o corpo adormecido, aos duvidosos apelos de uma carne dissoluta.[10] Era necessária toda a *discretio* de uma alma bem instruída para conter esses perigos. Uma freira dominicana de Unterlinden, em Colmar, confessa às suas irmãs que *mais de uma vez sua alma conheceu as pulsões de pensamentos vergonhosos que mesmo que quisesse não teria sabido imaginar nem figurar.*[11] Mas, por outro lado, a espiritualidade monástica (notadamente entre os cistercienses) procurava projetar a visão espiritual para o alto, arrancando-a ao corpo, ao sentido da visão, à contemplação duvidosa dos objetos materiais (as esculturas dos claustros que podiam divertir, as figuras coloridas dos vitrais, as iluminuras cintilantes dos manuscritos), para dar livre curso às metáforas da linguagem mística, em São Bernardo principalmente. Entre esses dois pólos, o espiritual assume sempre mais sua parte de corporal.

No século 12, a teoria da *imaginatio* renova-se numa "pneumofantasmologia" em que se agregam saberes que só depois viriam a se separar: o da teologia mística, da cosmologia, da psicologia, ótica e medicina.[12] Ela arranca

10 SCHMITT, Jean-Claude. *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*. Paris: Gallimard, 2001. p. 263 et seq.

11 Jeanne Ancelet-Hustache, "Les *Vitae sororum* d'Unterlinden, édition critique du ms. 508 de la Bibliothèque de Colmar", *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, p. 317-517, 1930-1931: "*Quod, nec una quidam vice, turpi aliqua cogitatione in animo pulsata fuerit, quam ymaginari atque configure se nescire, etiam si vellet, constanter affirmavit*" VAVRA, Élisabeth. Bildmotif und frauenmystik. Funktion und rezeption. In: DINZELBACHER, Peter; BAUER, Dieter R. (Dir.). *Frauenmystik im Mittelalter*. Osfildern bei Stuttgart: Schwabenverlag, 1985. p. 201-203.

12 AGAMBEN, Giorgio. *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*. Paris: Christian Bourgois, 1981. p. 150-167. Trad. fr. (2. éd. Rivages, 1994; 1. edição italiana, 1977).

a imaginação aos preconceitos negativos que a associam tradicionalmente às empresas do Maligno, instigador das *fantasmata*, e, simultaneamente, tende a reabilitar o sentido da visão – instrumento tanto do amor religioso quando do profano. De um lado, os olhos e o coração abrem-se para os prazeres, corporificados nos mitos de Narciso e de Pigmaleão, e que são prometidos no *Roman de la Rose*. De outro, a *minne*, a cortesia, infiltra-se na linguagem mística, enquanto religiosas, monjas ou beguinas, abismam-se numa contemplação dos sofrimentos e das imagens de Cristo que as levam quase ao êxtase.[13]

Para as místicas do fim da Idade Média, a imagem de devoção (a de Cristo crucificado, a *imago pietatis* que figura Cristo nu em seu sepulcro, os *arma Christi* que oferecem ao olhar o catálogo dos instrumentos da Paixão – os cravos, a coroa de espinhos, a coluna da flagelação, etc. – ou então a Pietà tendo sobre seus joelhos o corpo inanimado do filho) suscita a visão que, em troca, lhe dá as aparências da vida, a ilusão do movimento e da linguagem, a efusão das lágrimas e do sangue divinos, dito de outra forma, os sinais de uma presença real.[14] Graças à imagem, os místicos estabelecem uma relação privilegiada com as personagens sacras, com as quais procuram se assemelhar, interpondo-se entre a Virgem e o Menino Jesus ou entre João e Cristo.[15] Margarida Ebner, por exemplo, tira o Menino Jesus da manjedoura e o pega no colo, dorme sobre o crucifixo colocado em seu leito. Em êxtase diante do crucifixo, Ângela de Foligno sente-se *crucificada pela visão do crucifixo*, e Margarida de Cortona e Edwiges da Silésia dialogam com o crucificado.[16] Quanto a Aldobrandesca de Siena, é tomada pelo desejo incontrolável de beber do sangue que via escorrer da chaga do flanco do crucificado. Mais

---

13 HAMBURGER, Jeffrey F. *The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York: Zone Books, 1998. *Id., Peindre au couvent. La culture visuelle d'un couvent médiéval.* New York: Gérard Monfort, 2000 (1. ed. inglesa, 1997).

14 BÜTTNER, F. O. *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen ikonographie als Modelle zur Verähnlichung.* Berlin: Geb. Mann Verlag, 1994. RINGBOM, Sixten. *The Rise of Narrative Close-up in Fifteenth Century Devotional Painting*. Äbo: Äbo Akademi, 1965.

15 Hans Belting, citado, p. 553 et seq.

16 CANNON, Joanna; VAUCHEZ, André. *Marguerita da Cartona e I Lorenzetti.* Con un contributo di Céline Pérol. Roma: Città Nuova, 2000. Sobre Edwiges da Silésia, ver JADWIZANSKA, Ksiega. *Miedzynarodowe Sympozjum Naukowe* (1993). Wroclaw: Wydawnictwo Uniwersytetu Wroclawskiego, 1995.

tarde, em memória desse bom intento, fará pintar uma *Pietà* com o filho morto sobre os joelhos.[17] Entre a imagem e o devoto, a troca de olhares é desde o primeiro momento determinante: ao fixar a imagem dos olhos, este último sente-se invadido por uma presença viva, antes de encontrar em sonho a confirmação de seu poder ativo.

Essa interatividade entre a imagem e quem a vê – ou que, mais exatamente, é visto por ela – não é inteiramente nova nos séculos 13-15, mesmo que não tenha sido jamais tão intensa quanto nos meios devotos e místicos dessa época. Desde os séculos 0-10, quando o Ocidente redescobre a escultura em três dimensões pelas majestades ou "estátuas-relicário" de Cristo, da Virgem ou de santos como Santa Fé de Conques, os peregrinos – monges, cavaleiros, camponeses – ficam fascinados pelo olhar (*vultus*) desses personagens celestiais que parecem descer na terra. No brilho de seus olhos vibrantes como o clarão dos círios, nos ruídos do bosque que se ouvem durante a noite, eles se esforçam para adivinhar os sinais favoráveis à sua prece. Em certos casos, uma visão ou um sonho ocorre diante da imagem, ao contato com seu corpo carregado com o poder miraculoso das relíquias. Em outros casos, primeiro vem o sonho, e é por seu intermédio que o bispo ou abade, mas por vezes também um humilde paroquiano, recebe a ordem divina de mandar fazer uma imagem digna do santo local, da Virgem ou do próprio Deus. Assim, ao fim do século 10, o sonho do abade Roberto de Mozat justifica e ilustra a criação pelo bispo Estevão de Clermont de uma Virgem em majesta-

---

17 Ver adiante, *A legitimação das novas imagens em torno do ano mil*; FRUGONI, Chiara. Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti ed influssi. *Atti del convegno su La Mistica femminile del Trecento*, Todi, p. 5-45, 1982. NARI, Monica Chiellini. La contemplazione e le immagini, il ruolo dell'iconografia nel pensiero della beata Angela da Foligno. In: *Angela da Foligno, Terziara francerscana, atti del convegno storico nel VII centenario dell'ingresso della beata Angela da Foligno nell'Ordine Francescano Secolare* (1291-1991), Foligno (17-18-19 novembre 1991), a cura di Enrico Menesto, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1992. p. 227-250. Para recolocar estes fenômenos em seu contexto mais geral: BYNUM, Caroline W. *Jeûnes et festins sacrés. Les femmes et la nourritude dans la spiritualité médiévale.* Paris: Le Cerf, 1994 (traduzido de *Holy Feast and Holy Fast. The religious significance of Food to Medieval Women.* Berkeley: The University of California Press, 1987); VAUCHEZ, André. *Les Laïcs au Moyen Age. Pratiques et experiences religieuses.* Paris: Le Cerf, 1987. p. 239-286.

de com o Menino, colocada atrás do altar da nova catedral. Veremos também como o sonho de um simples ferreiro esteve na origem do crucifixo de Waltham. Abertura para o Além, na cultura e na sociedade medievais, o sonho é o meio mais eficaz de legitimar toda novidade e ambição social, sejam elas, individuais ou coletivas.

Uma vez delimitado o campo de pesquisa e definido o método de abordagem, convém desenhar a trama de uma história que se desdobra necessariamente na longa duração da cultura cristã, de seu imaginário e de suas imagens, levando em conta não somente as formas iconográficas ou narrativas, mas suas funções e seus usos nos contextos sociais, políticos e ideológicos, em constante renovação.[18] A esse respeito, é essencial notar que nossas imagens funcionam em espaços sociais articulados, organizando-se em torno de, pelo menos, dois pólos: de um lado a universalidade da referência cristã; de outro, o *locus* particular, a igreja paroquial, o lugar de peregrinação, a cidade que se dedica ao seu santo patrono e ao culto de suas imagens. As mudanças históricas que afetam as relações entre estes dois pólos, em geral complementares e por vezes antagônicos, devem ter desempenhado um papel importante no estatuto e nas funções diversas das imagens.[19]

O império constantiniano fundava-se, senão em torno da imagem, pelo menos em torno do *signum* triunfal da cruz, objeto primeiramente da visão do imperador, e depois de uma reprodução material e de uma liturgia. Em seguida, toda renovação do ideal do império universal, com os carolíngios e depois com os otônidas, foi traduzida numa nova exaltação do "sinal" original, em que pesem todas as críticas ao culto de imagens particulares, como testemunham os *Libri carolini*. Inversamente, as estátuas que aparecem ao fim do I milênio tiram sua capacidade de difusão de uma extrema "segmentação" da sociedade, como

18 BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude (Dir.). *L'image. Usages et fonctions des images dans l'Occident médiéval.* Paris: Le Léopard d'Or, 1996. Algumas monografias exemplares: BASCHET, Jérôme. *Le Sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval.* Paris: Gallimard, 2000; KLAPISCH-ZUBER, Christiane. *L'ombre des ancêtres. Essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté.* Paris: Fayard, 2000; LE GOFF, Jacques et al. *Le sacre Royal à l'époque de Saint Louis.* Paris: Gallimard, 2001.

19 SCHMITT, Jean-Claude. La culture de l'imago. *Annales. Histoire, Sciences sociales,* 1, p. 3-36, 1996.

os exemplos da Virgem de Clermont e de Santa Fé de Conques bem o demonstram. Cada mosteiro e cada igreja possuem sua majestade, que rivaliza com todas as demais, mas que pode vir a se tornar potencial aliada no caso de uma ameaça comum. A função de uma *majestas*, que põe em ação conjuntamente os poderes miraculosos de um corpo santo e a força simbólica de sua efígie, é de defender uma igreja, suas terras e seus homens contra a cupidez dos castelões da região. Na economia dos milagres, que asseguram a reputação da majestade, os sonhos desempenham papel essencial, pois estabelecem a relação mais íntima entre o peregrino e o santo ou a santa – que lhe aparece em seu sono para o ajudar, ameaçar ou castigar.

Nos séculos 12 e 13, uma gama de imagens sacras se difunde e se diversifica. A reconstituição de vastos espaços políticos (reinos, papado, império) confere vigor ao pólo universal, que não tem melhor lugar de eleição do que Roma. Doravante, esse pólo não mais precisava se afirmar apenas em torno da cruz, mas também em torno de uma imagem miraculosa *não feita por mão humana* (*achéiropoiète*), religando miticamente a sede pontifical ao lugar da Paixão de Cristo: isso acontece com a Verônica (*Vera icona*), que Inocêncio III promove um verdadeiro culto no princípio do século 13. Localmente, outras imagens servem de *palladium* a diferentes cidades (notadamente quando a cidade encontra-se cercada) e de emblema (sobre as moedas). Talvez o melhor exemplo disso seja o Volto Santo de Lucca. Essas imagens adquirem uma reputação universal que as distinguem das majestades da sociedade segmentada e feudal dos séculos anteriores: a relação de equivalência entre o local e o universal, que leva diversos contemporâneos a comparar explicitamente a Verônica e o Volto Santo, torna-se então a regra.

Este livro persegue uma exploração dos significados sociais do corpo e das formas de "corporeidade" na Idade Média. Noutro lugar já falei dos gestos e dos ritos, dos sonhos e das visões, ou ainda do par alma/corpo, que definia a pessoa cristã. Dessa vez, é pela imagem que abordo esse tema central da civilização cristã medieval. Da questão primordial da legitimidade das imagens (como justificar que a imagem dê um corpo ao invisível divino?) perguntar-se-á de que corpo – chorando, sangrando, sofrendo – são feitas as imagens, e como o imaginário – as visões, os sonhos, o desejo e o amor das imagens – pode dar à matéria inerte a aparência da vida.

Os 11 capítulos que se seguem retomam alguns dos estudos que balizam minhas pesquisas ao longo de 15 anos, muitos dos quais são pouco conhecidos porque foram publicados no exterior (é o caso de oito deles). Expresso aqui meu reconhecimento àqueles que não deixaram de me acompanhar e de estimular esta pesquisa, em primeiro lugar a Jerôme Baschet, Jean-Claude Bonne, Aline Debert, Michel Pastoureau e meus estudantes da École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Parte 1

UMA LONGA HISTÓRIA

Capítulo 1

O HISTORIADOR E AS IMAGENS*

Desde alguns anos, um número crescente de historiadores tem se interessado pelas imagens e pela arte, domínio de investigação vinculado tradicionalmente aos "historiadores da arte". Essa evolução das práticas históricas tem evidentemente conseqüências para ambas as disciplinas evocadas. Alargou o "território do historiador" e o obrigou a refletir sobre objetos e valores, notadamente o valor estético, que não estava habituado a levar em conta. Conclamou de seu lado o historiador da arte a interrogar-se os conteúdos e o futuro de sua própria disciplina e, inversamente talvez às novas exigências com as quais o historiador se defronta, sobre a dimensão social das obras de arte. O desejo e a necessidade de uma colaboração parecem, hoje em dia, admitidos. Mas resta ser definido em quais condições uma verdadeira colaboração pode se mostrar fecunda. Três me parecem se impor:

– Que interroguemos, numa perspectiva historiográfica, sobre as evoluções que têm dificultado ou preparado essa aproximação das disciplinas.

– Que especifiquemos com quais métodos contamos para analisar as imagens.

---

* Retomado de L'historien et les images. In: *Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch.* Mit Beiträgen Von Klaus Krüger und Jean-Claude Schmitt, Herausgegeben Von Otto Gerhard Oexle. Göttingen, 1997. p. 7-51. (No Brasil, este texto se encontra publicado nas *Atas do II Encontro Internacional de Estudos Medievais*, sob a organização de Maria Luiza de Carvalho Armando é José Rivair Macedo, *Revista do IFCH* – UFRGS, Porto Alegre, v. 21, n. 1, 1998, t. I.).

– Que esbocemos problemáticas históricas que levem em conta o lugar reservado às imagens no funcionamento das sociedades.[1]

HISTORIOGRAFIA

Em seu *History and its images* (1973), Franscis Haskell lembrava como as imagens – das moedas antigas aos quadros conservados nos museus – contribuíram desde o Renascimento para a construção do passado pelos historiadores.[2] Essa obra nada teoriza a respeito de seu objeto e, além disso, ignora todos os desenvolvimentos recentes da pesquisa histórica. Mas é extremamente rica e mostra bem a hesitação dos historiadores, no decurso da história de sua disciplina, em três atitudes possíveis.

Certos procuraram (ou ainda procuram) nas imagens a representação mais ou menos fiel, logo mais ou menos confiável aos olhos do historiador, das *realia*, quer se tratasse de figurações da guerra (ao considerar, por exemplo, as cenas da Tapeçaria de Bayeux), das técnicas agrícolas (a partir de calendários ilustrados nos manuscritos) ou os interiores domésticos da Idade Média (com base em certas cenas da Natividade, notadamente). Não se pode negar que ao menos certas imagens apresentam um interesse documental dessa espécie. Mas essa utilização imediata das imagens pelos historiadores nada nos diz das próprias imagens, nem de sua razão de ser e nem da natureza, diferentemente complexa, do processo de representação.[3] Engana-se redondamente quem pensa que, para os homens do passado, como de resto para nós, poderia haver algo do real, independentemente da consciência dos atores sociais e da expressão que oferecem em suas obras. O que está em causa nessa atitude "positivista" é a ilusão de que a arte (pelo menos até o advento da arte abstrata) poderia ter uma função referencial

1 Expresso-me aqui do ponto de vista do historiador da sociedade que se interessa pelo estatuto e pelas funções da imagem na cultura da Idade Média.

2 HASKELL, Francis. *History and its Images. Art and the Interpretation of the Past.* New Haven: [s.n.], 1993; Tradução francesa: *L'Historien et les images.* Paris: Gallimard, 1995.

3 Para um exame das principais reflexões recentes sobre esta noção, cf. SCHMITT, Jean-Claude. Représentations. In: DUHAMEL-AMADO, Claudie; LOBRICHON, Guy (Éd.). *Georges Duby. L'écriture de l'Histoire.* Bruxelles: De Boeck-Université, 1996. p. 267-278. (Bibliothèque du Moyen Age 6).

distinta, e assim isolável pelo historiador, de suas outras funções possíveis. É certo que a imagem é sempre a imagem de alguma coisa. De onde a ilusão de que bastaria nomear o que ela representa para ter dito tudo da representação. Mas a verdadeira questão não está aí, e as próprias imagens conseguem mais de uma vez nos lembrar que sua função é menos representar uma realidade exterior do que construir o real de um modo que lhe é próprio.[4] Para o historiador, a questão será assim menos a de isolar e de ler o conteúdo da imagem, do que compreender sua totalidade, em sua forma e estrutura, em seu funcionamento e suas funções.

Para outros historiadores, a arte é o testemunho de um *Zeitgeist* que qualificam, por analogia com os estilos habituais da história da arte, de românico, gótico, flamejante ou barroco. Limitam-se a olhar as obras, dispensando a análise. Francis Haskell os chama de "filósofos", em oposição aos "antiquários", incluindo entre eles Jules Michelet, Jacob Burckhardt e Johan Huizinga. A propósito deste último, nota que *raramente ele recorreu verdadeiramente a uma obra para depreender um aspecto específico da sociedade medieval*, exceção feita ao capítulo 11 de *O outono da Idade Média*, consagrado à "Visão da morte". Mesmo louvando Huizinga por ter sido, segundo ele, o último grande historiador a ter dado uma contribuição de primeiro plano ao tema abordado neste livro – a história e suas imagens –, e de ter reconhecido que, pelas imagens, vemos o passado *mais claramente, mais precisamente e de uma maneira mais plenamente colorida, numa palavra, mais historicamente* (*more lucidly, more sharply and more colourfully, in short more historically*), Francis Haskell o reprova por, no fim, ter caído no tradicional preconceito de desvalorizar a contribuição das imagens em comparação com a dos textos, baseado em que *as produções literárias nos dão um critério a mais do que as artes visuais: tornam possível para nós a apreciação tanto do espírito quanto da forma.*

A atitude mais comum não teria consistido num longo desencontro da história (social, política e mesmo cultural) com a história da arte, cada uma tendo conhecido linhas de desenvolvimento divergentes? Esse desencontro não é fortuito. Enraíza-se no privilégio conferido à língua sobre todas as demais

4 A aptidão das imagens, sobretudo a partir da época moderna, para indicar que a única realidade que designam é a da representação, foi estudada recentemente por STOICHITA, Victor I. *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des Temps modernes.* Paris: Méridiens-Klincksieck, 1993 e por KRÜGER, Klaus. Der Blick ins Innere des Bildes. Ästhetische Illusion bei Gerhard Richter. *Pantheon* 53, p. 149-166, 1995.

funções simbólicas do homem; decorre da constituição da história como disciplina "literária" no século 18, como ciência positiva no século 19 – com a valorização dos documentos escritos, considerados mais objetivos e mais fiáveis do que as imagens.

De um lado, a história positivista era escrita "com textos", podendo aproximar-se da arqueologia, na qual a materialidade de objetos e inscrições estudadas dava um fundamento objetivo irrefutável, e de outro, a história da arte, preocupada em apreciar obras-primas, estilos e artistas, via-se de preferência associada à filosofia, com a missão de julgar o belo de maneira atemporal. Em 1888, na lição inaugural de seu *Cours d'archéologie*, Charles Diehl podia assim opor, de uma parte, a filosofia e a história da arte em sua busca das "leis" que governavam uma estética fora do tempo e, de outra parte, a história e a arqueologia, que se dividiam mutuamente no estudo dos "fatos": *Procurando qual ideal de beleza cada época propõe, é um ideal de beleza soberano que serve de regra a seus julgamentos*, diz dos historiadores da arte. De um lado, *a história da arte é parente próxima da filosofia e da estética, da qual é inseparável*; de outro, pelo contrário, *a arqueologia toca à história, da qual é auxiliar indispensável e segura.*[5]

O privilégio concedido um pouco mais tarde pelos historiadores da arte, na seqüência de Alois Riegl (*Stilfragen*, 1893), Heinrich Wölflin (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915) e de Henri Focillon (*La vie des formes*, 1893) às formas e ao seu desenvolvimento *sui generis* não podia senão alargar ainda mais o fosso entre o empíreo da arte e as preocupações por assim dizer terra a terra da história social e política. A história da arte conhecia seus próprios *ciclos* (do *clássico* ao *barroco*), independentemente da cronologia dos reinos ou dos regimes sociais. Os *estilos* de arte estavam ligados a escolas, ateliês e influências, até mesmo a uma tradição nacional,[6] sem outras aberturas para além do campo fechado da história da arte.[7]

5 Apud Jean Hubert, In: SAMARAN, Charles (Éd.). *L'Histoire et ses méthodes*. Paris: Gallimard, 1961. p. 317-320.

6 Em certos casos, com todas as implicações ideológicas que a história do século 20 muitas vezes ilustra. Ver a esse respeito o estudo sem concessões de MICHAUD, Eric. Nord-Sud (Du nationalisme et du racisme en histoire de l'art. Une anthologie). *Critique*, n. 586, p. 163-187, mars 1996.

7 PRESSOUYRE, Louis. Histoire de l'art et iconographie. In: *Histoire médiévale em France. Bilan et perspectives*. Paris: Seuil, 1991. p. 247-268.

Para quem continuava a se preocupar em ligar os desenvolvimentos da arte ao conjunto da sociedade, essa relação só se podia estabelecer de maneira metafórica e redutora. Assim o foi para Émile Mâle, o qual afirmava categoricamente que a arte religiosa do século 13 (com exceção das "obras puramente decorativas", que descartava de seu campo de estudos sob o pretexto de que não teriam "valor simbólico")[8] era comparada a um livro destinado a tornar manifestos, especialmente aos olhos das massas iletradas, os ensinamentos da Igreja. De onde podia distinguir níveis de sentido e de funções a partir da analogia com o *Speculum* de Vincent de Beauvais: o espelho da natureza, o espelho da ciência, o espelho moral e o espelho histórico.

Os limites conceituais dessa proposta são hoje evidentes: não se deve aplicar o sentido da cultura letrada às imagens, reduzindo uma à outra. Não obstante, em seu tempo a proposta exerceu grande fascínio junto aos historiadores que, naquele momento, tinham consciência do que a arte poderia significar para uma história cultural geral, mas que, em decorrência de sua formação, sentiam-se mal equipados para empreender seu estudo como historiadores. A síntese de Émile Mâle pelo menos parecia tratar da arte medieval segundo categorias inteligíveis.

Era a Émile Mâle, por exemplo, que Marc Bloch se referia quando propunha que se fizesse um paralelo entre o desenvolvimento da sociedade e os fenômenos artísticos contemporâneos. A ambigüidade na atitude desse grande historiador em relação à arte medieval foi recentemente posta em evidência por Ulrich Raulff.[9] De um lado, a história, em particular a rural, era para ele uma ciência da observação, sendo estudada com mapas, planos e a fotografia aérea – cujo uso descobriu durante a I Guerra Mundial. Também se interessou bastante pelas pesquisas realizadas por Lefebvre des Noëttes a respeito da Tapeçaria de Bayeux, a propósito da história do equipamento militar. Mas, por outro lado, Marc Bloch poderia ser considerado representativo de uma *intelligentsia* francesa, considerada por alguns pouco sensível à parte visí-

8 MÂLE, Émile. *L'Art religieux du XIII siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*. Paris: [Ernest Leroux], 1898. 8. éd. Paris: Armand Colin, 1948, p. 24, n. 5 (reimpr. Paris: Le Livre de poche, 1993).

9 RAULFF, Ulrich. *Ein Historiker im 20. Jahrhundert*: Marc Bloch. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1995. p. 938.

vel das coisas...[10] De qualquer modo, Marc Bloch mostrou-se efetivamente incompetente nas páginas de *La société féodale* (A sociedade feudal) consagradas às "maneiras de sentir e de pensar" (1939), em que, citando justamente Émile Mâle, ele reconhece a necessidade por parte do historiador de recorrer à "expressão plástica" de uma sociedade, mas de sua parte hesita a se aventurar nesse caminho cheio de armadilhas.[11]

No plano de elaboração de sua coletânea de artigos de 1933-1934, previu reunir diversos estudos em torno do subtítulo "imagens e imaginação coletiva", em que devia constar, entre outros, seu belo artigo sobre *La vie d'autre-tombe du roi Salomon* (A vida de além-túmulo do rei Salomão), publicado em 1925, um ano depois de *Les rois thaumaturges* (Os reis taumaturgos).[12] No artigo e no livro, demonstra amplamente sua aptidão para observar de perto as imagens, para compreender sua dimensão ideológica, e chega mesmo a esboçar uma história comparada das imagens da cristandade latina e de Bizâncio. Mas não perseguiu nessa via, como também não deu verdadeiro seguimento ao aspecto etno-histórico exemplificado no livro. Nos dois casos foram lançadas balizas que começariam a ser seguidas apenas mais tarde pelos medievalistas.

Pode-se medir melhor os efeitos nefastos da fragilidade das comunicações entre os respectivos desenvolvimentos da história e da história da arte ao se considerar que, nos anos em que Marc Bloch pregava aos historiadores uma utilização razoável das imagens, a história da arte conhecia na Alemanha e depois na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos – com Aby Warburg e seus sucessores, no primeiro escalão dos quais Fritz Saxl e Erwin Panofsky – uma mudança conceitual sem precedentes, mas que só depois de muito tempo iria

10 Segundo a hipótese de JAY, Martin. *Dowcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1993.

11 SCHMITT, Jean-Claude. Façons de sentir et de penser. Un tableau de la civilisation ou une histoire-problème? In: ATSMA, Hartmut; BURGUIÈRE, André (Éd.). *Marc Bloch aujourd'hui. Histoire comparée et sciences sociales*. Paris: Éditions de L'EHESS, 1990. p. 407-418.

12 A coletânea prevista, com este artigo, foi publicada apenas recentemente: *Marc Bloch, Histoire et historiens*. Textes reunis par Étienne Bloch. Paris: Armand Colin, 1995. Especialmente p. 167-190.

afetar as preocupações e os métodos dos historiadores. O próprio Marc Bloch parece não ter percebido essas alterações teóricas e metodológicas.[13]

Entretanto, um olhar retrospectivo atual sobre o legado warburguiano e sobre a "Nova História", nascida na França em 1929 com a criação dos *Annales*, permite compreender a que ponto os projetos intelectuais, mesmo participando de tradições culturais e de línguas diferentes, apresentavam analogias susceptíveis de um dia permitir uma aproximação. Mas esta não revestia nenhum caráter de necessidade: as inércias próprias das disciplinas e a prioridade dada legitimamente pelos historiadores a outros objetos (notadamente os da história econômica e demográfica) contribuíram durante muito tempo para distanciar as problemáticas em vez de fazê-las convergir. Em contrapartida, na configuração atual das ciências humanas e da sociedade, certos conceitos, mesmo que antigos em sua definição, revestem-se de grande eficácia heurística.

É o caso, por exemplo, do conceito de forma simbólica emprestado à filosofia de Ernst Cassirer para ser aplicado historicamente por Erwin Panofsky à questão da perspectiva plana.[14] Ele implicava uma ruptura decisiva com uma história dos estilos, da qual já se disse a que ponto era inviável ao historiador da sociedade. Negando-se a deduzir a perspectiva plana da experiência psicofisiológica subjetiva da visão, sublinhando ao contrário o caráter de abstração absoluta de seus dois princípios constitutivos (o ponto de fuga ao infinito e a homogeneidade do campo de representação), situando a gênese dessa descoberta nos avanços de toda história intelectual (a ótica, as matemáticas) e não apenas no campo da história da arte, mostrando enfim seus efeitos sobre a racionalização da visão subjetiva, até a experiência visionária de místicos, Erwin Panofsky oferecia uma contribuição essencial à construção da perspectiva como objeto de uma história geral que justifica hoje todos, nossos esforços. O objeto dessa história geral, que Michel Foucault chamava de promisso-

13 O que, neste ponto, dá razão a F. HASKELL (*History and images*, citado) quando nota (p. 8 e n. 21, p. 496 da edição inglesa) que o periódico *Annales* não tem dado, em seu conjunto, muita atenção à importância da arte para o historiador. Mas isso ocorre de modo muito diferente na última geração, como mostra por exemplo a obra de Georges Duby.

14 PANOFSKY, Erwin. *La perspective comme forme symbolique et autres essais, précédé de "La question de la perspective"*, par Marisa Dalai Emiliani. Paris: Minuit, 1975.

ra, está na articulação de diversas formas simbólicas regendo o funcionamento da sociedade de uma dada época.

É exatamente nesse sentido que a noção warburguiana de *Kulturwissenschaft* rompia com a concepção de uma "história cultural" ainda ligada, mesmo em Karl Lamprecht, às noções de progresso e de evolução ou a um quadro estreitamente nacional.[15] Ao menos em sua origem, não se tratava de uma história somente intelectual, o que ela tenderá a ser com Erwin Panofsky devido à tendência de redução da iconologia ao estudo das tradições intelectuais que permitem decifrar os sentidos múltiplos de uma obra. Inicialmente, a noção eglobava os diversos planos da Weltanschauung de uma sociedade, toda *a problemática da história social e da psicologia social, da sociedade e da política*.[16] Como não reconhecer também aí pontos em comum com o outro grande projeto historiográfico do século, totalmente ou largamente independente mas contemporâneo dele, o dos *Annales*?

Uma das tentativas mais famosas, que justamente reteve toda atenção dos historiadores dos *Annales*, é a que Erwin Panofsky propõe englobar numa só explicação a arquitetura gótica e o pensamento escolástico.[17] O ponto de vista é estrutural e relacional, preocupado de depreender, para além da contemporaneidade desses dois fenômenos em aparência heterogêneos – a *disputatio* universitária e o sistema abobadado das ogivas –, princípios comuns de clarificação e de conciliação dos contrários. Pode-se, entretanto, reprovar nessa tentativa o fato de se orientar pela idéia de um paralelismo simples entre as diversas formas de pensamento, figurativo e mítico, arquitetônico e filosófico. Ora, numa história geral, nem sempre há acordo entre as diferentes formas simbólicas ou as diferentes linguagens de uma sociedade: podem também existir contradições ou mesmo conflitos entre eles, numa história em que a unidade é sempre problemática.[18] Os

15 OEXLE, Otto-Gerhard (Éd.). *Memoria als Kultur*. Göttingen: Vanenhoeck & Ruprecht, 1995. Intr. p. 25.

16 DIERS, Michael. Mnemosyne oder das Gedächtnis der Bilder. Über Aby Warbug. In: OEXLE, Otto-Gerhard (Éd.). *Memoria als Kultur*. Göttingen: Vanenhoeck & Ruprecht, 1995. p. 79-94, 87.

17 PANOFSKY, Erwin. *Architecture gothique et pensée scolastique, précédé de l'Abbé Suger de Saint-Denis*. Trad. et postface de Pierre Bourdieu. 2. éd. Paris: Minuit, 1967.

18 DAMISCH, Hubert. Art (Histoire de l'). In: LE GOFF, Jacques; CHARTIER, Roger; REVEL, Jacques (Éd.). *La Nouvelle Histoire*. Paris: Retz, 1978. p. 68-77.

problemas da especificidade da arte e as relações por vezes conflituosas entre as diferentes formas simbólicas de uma mesma sociedade devem ser colocadas no centro das preocupações do historiador das imagens.

METODOLOGIA

Um duplo desafio – analisar a arte em sua especificidade e em sua relação dinâmica com a sociedade que a produziu – apresenta-se assim ao historiador das imagens. Os trabalhos, na França de um Pierre Francastel – sociólogo da arte contrário a todo sociologismo e analista minucioso do pensamento figurativo –, nos Estados Unidos de um Meyer Shapiro, sofisticado especialista da arte românica, parecem-me estar entre os mais esclarecedores para o historiador.[19]

Para o medievalista, que trabalha quase sempre com imagens relacionadas explícita ou pelo menos implicitamente com um texto (o texto bíblico em primeiro lugar), sublinhar a especificidade das obras figuradas e suas conseqüências constitui uma tarefa essencial. As estruturas da imagem fixa (que prevaleceu no Ocidente até a invenção do cinema) e da língua são totalmente diferentes: uma se impõe simultaneamente ao olhar em todas as suas partes, mesmo que requeira depois ser decifrada mais longamente e comparada a imagens similares, porém mais antigas; ela constrói seu espaço ou, nas palavras de Pierre Francastel, o sistema de figuras e lugares que a constitui. A outra, a língua falada ou escrita, desdobra-se na duração, no tempo da frase e depois no do discurso, sempre dando a impressão, como Pierre Francastel notou muito sutilmente, que o sentido se impõe no mesmo instante do pensamento:

> O ardil das palavras que se articulam em nossos lábios num certo tempo está em nos levar a pensar por oposição a unidade e simultaneidade do pensamento; o ardil das imagens que se apresentam como fixas através dos tempos está em reunir percepções, saberes, utopias, que concordam entre si apenas fragmentariamente. Eis porque os mecanismos da língua e os da figuração são irredutíveis uns aos outros.[20]

19 FRANCASTEL, Pierre. *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quatrocento*. Paris: Denoël-Gonthier, 1967. p. 351. SCHAPIRO, Meyer. *Words and Picture. On the Literal and the Symbolic in the Illustration of a Text*. The Hage-Paris: Mouton, 1973.

20 FRANCASTEL, Pierre. *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quatrocento*. Paris: Denoël-Gonthier, 1967. p. 351.

As respectivas especificidades da imagem e da língua impedem que a primeira seja jamais designada como ilustração de um texto, mesmo no caso de uma miniatura pintada tendo em vista um texto e em relação direta com o seu conteúdo. O texto evoca seus significados na sucessão temporal das palavras; a imagem organiza espacialmente a irrupção de um pensamento figurativo radicalmente diferente. Ora, a construção do espaço da imagem e a organização entre as figuras nunca são neutras: exprimem e produzem ao mesmo tempo uma classificação de valores, hierarquias, opções ideológicas.

Em termos panofskyanos, o sentido da imagem procede em primeiro lugar da iconografia, na acepção estrita do termo: a figuração num mesmo manuscrito, como o *Evangeliário de Oto III*, de uma majestade real similar à majestade divina (fig. 1 e 2), mostra-se rica em significados tanto para a representação medieval da realeza quanto para a da divindade.[21] Mas não menos importante é a estrutura da imagem que põe explicitamente em relação estes elementos: quando, por exemplo, no *Retábulo de Ansbach* (1511) (fig. 3), o Deus Pai, acionando a prensa que esmaga seu Filho, usa a mesma tiara que o papa Gregório Magno que, em posição simetricamente oposta a ele em relação ao Cristo sofredor, recolhe as hóstias na saída da prensa, a imagem torna-se de imediato, em seu contexto histórico, uma significante síntese de todo um programa ideológico no qual aparecem associados o mistério da Encarnação, o dogma da Trindade, o sacramento da Eucaristia, e, sobretudo, a afirmação da legitimidade do poder pontifical diante dos primeiros sobressaltos da Reforma Protestante.[22] A análise da imagem deve assim levar em conta, tanto quanto os motivos iconográficos, as relações que constituem sua estrutura e caracterizam os modos de figuração próprios de certa cultura e de certa época. Assim, a imagem medieval não faz qualquer referência ao sistema unificador da perspectiva plana. Enunciemos alguns de seus princípios de análise.

No que se refere à profundidade, convém atentar para a estratificação dos planos, desde o fundo, que por vezes consiste, na miniatura, numa camada de dourado,* até as figuras colocadas adiante, que se impõem primeiro ao

21 Munique, Bayerische Staatsbibliothek, Clm, 4453, fol. 24 et 34 v.

22 ALEXANDRE-BIDON, Danielle (Éd.). *Le Pressoir mystique*. Actes du colloque de Recloses (27 mai 1989). Paris: Le Cerf, 1990. p. 4 (Retábulo de *Ansbach*, igreja de Saint-Gumbert, cerca de 1511, escola de Dürer).

* No original, "feuille d'or". (N.T.)

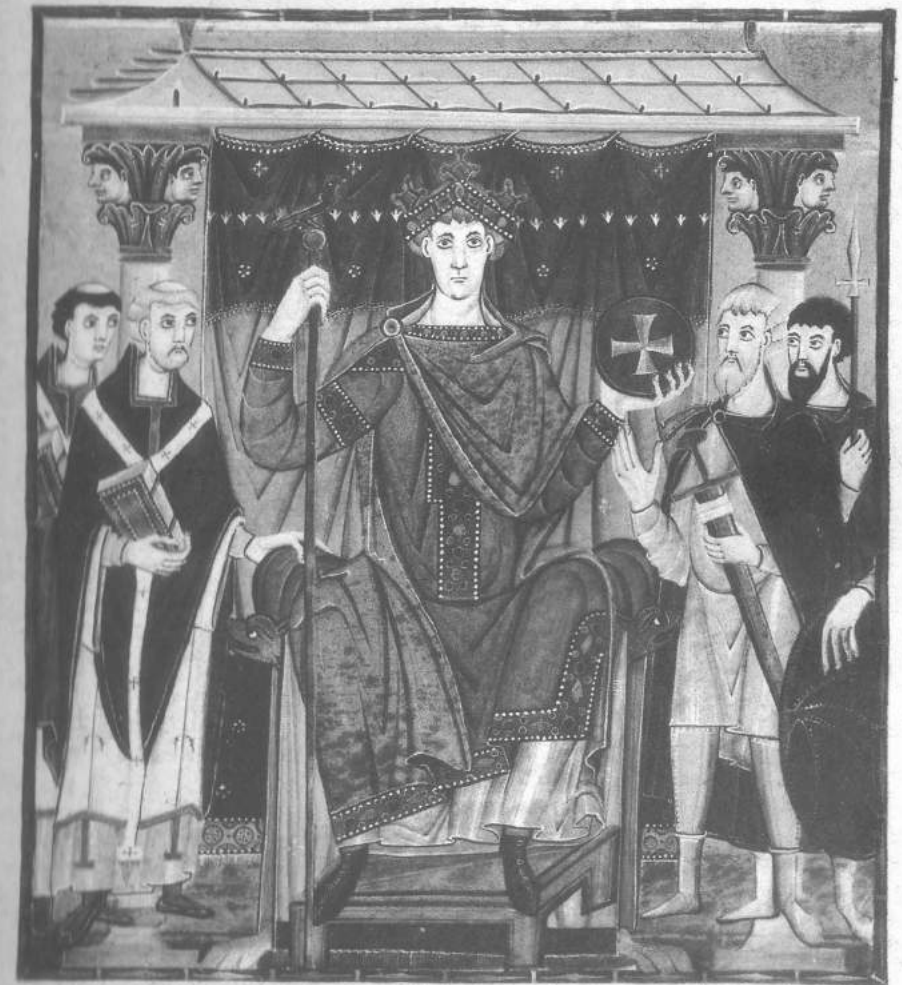



Figura 1 – A majestade real, *Evangeliário de Oto III* (Cerca do ano mil).

Figura 2 – A majestade divina, *Evangeliário de Oto III* (Cerca do ano mil).

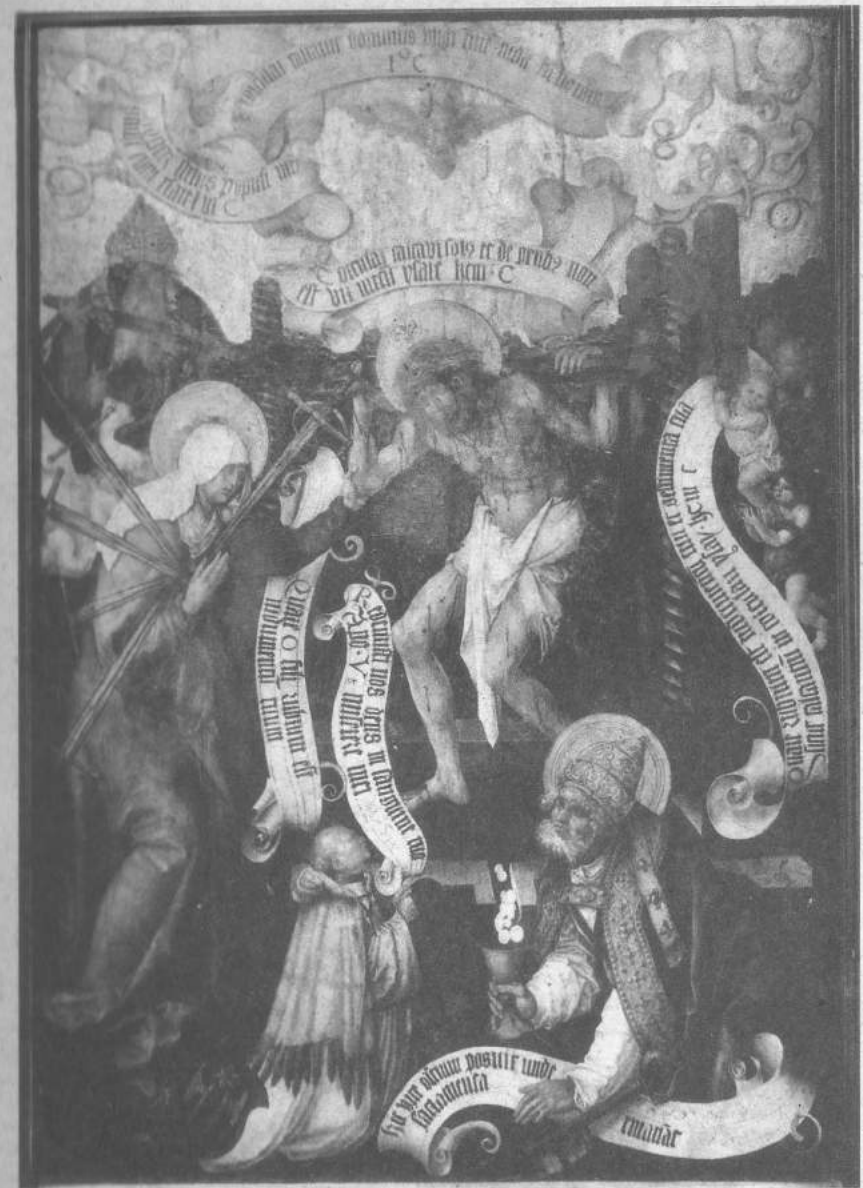



Figura 3 – A prensa mística, *Retábulo de Ansbach* (cerca de 1511), igreja de Saint-Gumbert.

olhar, parecendo muitas vezes maiores que as demais, deixando-se ver integralmente e sendo privilegiadas no sistema de valores que constitui essa imagem, ao contrário das figuras de fundo, que são parcialmente recobertas. Assim, as iniciais iluminadas de um manuscrito do *Decreto de Graciano* (fig. 4) jogam com o tamanho e a atitude dos personagens (sentados, de pé), a escolha e a saturação das cores de sua vestimenta e, sobretudo, com a posição adiante ou detrás da letra que essas figuras decoram, para sugerir uma hierarquia social que o texto está longe de indicar de maneira explícita.[23]

A imagem será também considerada como superfície de inscrição, com uma hierarquia entre o alto e o baixo, entre a direita e a esquerda (às vezes do ponto de vista da imagem e às vezes do espectador) e, sobretudo, com uma compartimentação, um ritmo, uma dinâmica interna produzida por meio de traços figurativos (por exemplo, motivos arquitetônicos que contribuem para a organização da imagem solenizando o enquadramento de cada cena), mas também pelo sistema cromático próprio de cada imagem e à obra na qual se insere: nas miniaturas (mas pressente-se que devia ocorrer o mesmo nas pinturas murais e nas esculturas pintadas das igrejas), as cores produzem alternâncias, cruzamentos e ecos, que, reunidos, dão sua dinâmica à imagem, associando certas figuras entre si, conferindo certa temporalidade ao espaço figurativo, sustentando um eixo narrativo. O encadeamento das cenas do *Gênesis* no *Saltério de São Luís* (fig. 5 e 6) serve não somente como ilustração fiel da historia dada a conhecer pelo texto sagrado, mas também à busca, de uma imagem à outra, de linhas, formas e cores que sugerem a continuidade da narração.[24]

Os elementos figurativos, os motivos ornamentais, formas e cores apenas adquirem pleno sentido em suas relações, suas posições relativas de oposição e de assimilação, a distância que as separa ou, ao contrário, as maneiras pelas quais se aproximam, justapõem-se e por vezes se fundem. Uma única figura pode ser compósita e condensar – como nas imagens oníricas – diversas imagens em princípio distintas, a fim de expressar, pela contradição nas

23 Baltimore, The Walters Art Gallery, Ms. W. 133, fol. 123 (*Decreto de Graciano*. Paris ou Norte da França, cerca de 1300). Cf. SCHMITT, Jean-Claude. Le miroir du canoniste. Les images et le texte dans un manuscrit médiéval. *Annales ESC*, 48, p. 1.471-1.495, 1993.

24 Paris, BNF, ms. lat. 10525 (*Saltério de São Luís*. Paris, metade do século 13).

Figura 4 – Inicial historiada, *Decreto de Graciano* (cerca de 1300).

posturas e nos movimentos, a dialética das intenções significantes.[25] Os esforços, a partir do século 12 visando oferecer uma figuração adequada ao paradoxo lógico da Trindade, combinando a unidade da essência divina (*Dreieinigkeit*) e a necessária distinção das três Pessoas (*Dreifaltigkeit*), manifestam plenamente o poder e a criatividade do pensamento figurativo medieval. Com efeito, nesse caso pode-se vê-lo hesitar essencialmente entre duas formas logicamente (fig. 7) inversas: a distinção de figuras parecidas (fórmula triândrica)[26] ou a fusão de figuras distintas (fórmula do trono da graça).[27]

Nenhuma imagem se encontra completamente isolada. Em geral, integra-se numa série: por exemplo, a das miniaturas de página inteira de um único manuscrito do Saltério, ou a das letras historiadas* que antecedem cada *Vida*

25 Ver a figura 56: a fusão, numa letra historiada, das figuras de Jacó sonhando e de Jacó combatendo o anjo: Oxford, All Souls College, Ms. 6, fol. 96r (Saltério de Amesbury, século XIII). Cf. SCHMITT, Jean-Claude. La culture de l'*imago*. *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 51, p. 3-36, (p. 8, fig. 1), 1996.

26 Paris, BNF, ms. Esp. 353, fol. 13 (*Bréviaire d'Amour*, século 14).

27 Cambridge, Trinity College, Ms. B. 11, 4, fol. 119 (Saltério, século 14). Cf. BOESPFLUG, François; ZALUSKA, Yolanta. Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV Concile de Latran (1215). *Cahiers de civilisation médiévale*, 37, p. 181-240, 1994.

* Letras iniciais inscritas nos fólios dos manuscritos com a representação de cenas em seu interior. (N. T.)

Figura 5* – O sonho de Jacó e a unção da pedra de Bethel, *Saltério de São Luís* (cerca de 1250).

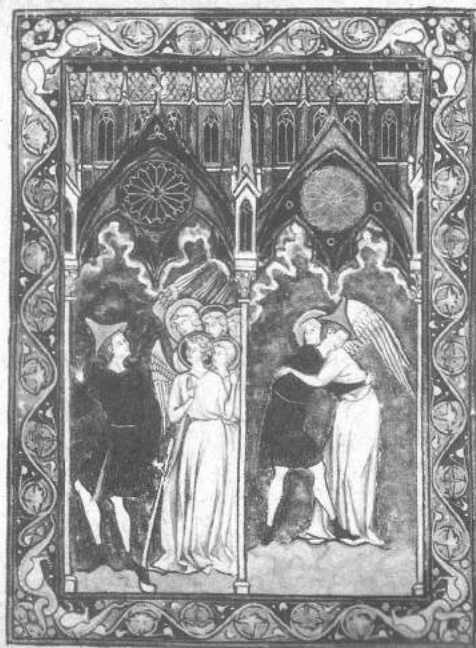



Figura 6 – O sonho de Jacó e o combate com o anjo, *Saltério de São Luís* (cerca de 1250).

num manuscrito iluminado da *Legenda Áurea* ou cada *Causa* num manuscrito do *Decreto de Graciano*. A obra verdadeiramente significante era a série em sua totalidade: o isolamento de uma imagem será sempre arbitrário e incorreto.

De uma tal série dada *a priori*, convém distinguir séries construídas pelo historiador, segundo critérios iconográficos, formais, estruturais, temáticos, cronológicos... As possibilidades de construir essas séries e, sobretudo, de cruzá-las entre si são infinitas: pode-se estabelecer, por exemplo, a série cronológica dos tímpanos românicos esculpidos; depois cruzá-las com a das representações do Juízo Final, não apenas na escultura, mas na miniatura e na pintura mural; reconstruir da maneira mais exaustiva possível a série de figu-

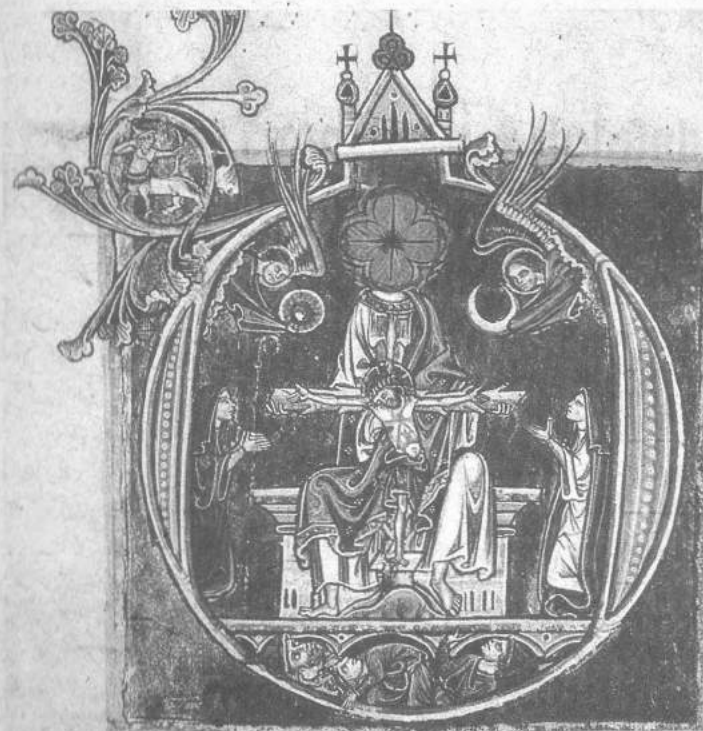



Figura 7 – O trono da graça, saltério inglês do século 13.

rações do Seio de Abraão, no ensejo de uma antropologia histórica do "parentesco divino";[28] interessar-se pela estrutura, procurando por exemplo todas as figurações de uma divisão entre a direita e a esquerda que remetem a um esquema ideológico essencial da sociedade medieval.[29]

A reflexão sobre os princípios de construção de séries icônicas é tão mais urgente hoje, quando os meios de documentação informatizados (computadores, quantificação das imagens) têm alterado as condições de trabalho científico, facilitando o acesso à documentação e possibilitando, pelo cruzamento dos critérios de seleção da imagem, a constituição de novos *corpus* virtualmente exaustivos. Mas esses desenvolvimentos técnicos apresentam tantas novas dificuldades teóricas quanto oferecem possibilidades práticas inéditas.[30]

Reteremos enfim, como idéia central, que a imagem não é a expressão de um significado cultural, religioso ou ideológico, como se este lhe fosse anterior e pudesse existir independentemente dessa expressão. Pelo contrário, é a imagem que lhe faz ser como o percebemos, conferindo-lhe sua estrutura, sua forma e sua eficácia social. Dito de outro modo, a análise da obra, de sua forma e de sua estrutura é indissociável do estudo de suas funções. Não há solução de continuidade entre o trabalho de análise e a interpretação histórica.[31]

HISTÓRIA

Hans Belting opôs, na tradição ocidental, uma "idade medieval da imagem", com seus usos rituais e religiosos (*Bild und kult*) a uma "idade da arte" (*Zeitalter der kunst*) com início nos anos 30 do século 15, em Flandres e na

28 BASCHET, Jérôme. Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie. *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 51, p. 93-134, 1996, *Id., Le sein d'Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval.* Paris: [s.n.], 2000.

29 BONNE, Jean-Claude. *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques.* Paris: Le Sycomore, 1984.

30 Diversos sistemas diferentes de indexação das imagens foram propostos nesses últimos anos. Nossa própria tentativa tem, segundo penso, o mérito da simplicidade: *Thesaurus des images médiévales.* Publié par le Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval. Paris: [s.n.], 1993.

31 Sobre esses temas, ver BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude (Ed.). *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval.* Paris: Le Léopard d'Or, 1996.

Itália, marcado notadamente pela "invenção do quadro".[32] A noção de *Bild* como ele a emprega remete a dois planos diferentes: o da história, quando o autor parece negar toda preocupação estética autônoma às "imagens" produzidas "antes da era da arte"; e o da historiografia, quando constata que são os historiadores da sociedade e da cultura, todas as épocas compreendidas, que falam hoje de "imagens", dando-lhes o mesmo tratamento reservado aos demais documentos que lhes são familiares e distinguindo seus procedimentos da dos "historiadores da arte" – preocupados principalmente em identificar os ateliês, datar as obras, reconstituir os estilos...

Hans Belting tem boas razões para caracterizar, senão a totalidade, ao menos uma grande parte das imagens medievais por sua função "cultual". Esse traço seguramente as distingue da pintura de cavalete da época moderna, em que as funções estéticas e profanas se desenvolveram cada vez mais. Mas é preciso nuançar ainda mais: nem todas as imagens medievais eram objeto de um "culto" – como era o caso para a majestade de Santa Fé de Conques ou a *Veronica*. Convém distinguir também toda uma gama de formas cultuais diferentes: em Conques, por exemplo, o tímpano esculpido sem dúvida desempenhava, desde a entrada da igreja abacial, um papel na veneração da célebre estátua-relicário conservada no coro do edifício. Santa Fé encontrava-se efetivamente esculpida no tímpano, prosternada diante da mão de Deus, como se tivesse deixado seu trono sob as abóbadas dessa mesma igreja de onde pendiam os grilhões deixados como ex-votos pelos peregrinos milagrosamente curados. (fig. 8) O tímpano convidava assim aqueles que se apressavam a adentrar no edifício a se preparar para a iminente visão da *majestas*, evocando, por antecipação, mas sem desvelar ainda, o miraculoso tesouro que viriam adorar. Na escultura do tímpano e na *majestas* em três dimensões, a santa tinha por conseqüência duas imagens desempenhando papéis complementares, mas bem diferentes, no desenvolvimento de seu culto. Quanto aos afrescos dos palácios comunais italianos, não estavam associados a um "culto" no sentido religioso do termo, mas a ritos cívicos. Em Siena, por exemplo, onde se rendia justiça sob a representação

32 BELTING, Hans. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.* München: C. H. Beck, 1990. Trad. fr.: *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art.* Paris: Le Cerf, 1998. BELTING, Hans; KRUSE, Christiane. *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei.* München: Hirmer Verlag, 1994.

Figura 8 – Santa Fé prosternada diante da mão de Deus, Conques, igreja abacial de Sainte-Foy, detalhe do tímpano (cerca de 1130).

do Bom e do Mau governo.* Inversamente, as imagens modernas não são alheias a todas as formas de "culto" religioso ou profano; a visita a um museu ou a uma grande exposição de arte assume por vezes em nosso tempo o aspecto de um ato ritual ao qual a pressão social confere um caráter de obrigação...

Mas, sobretudo, negar o valor de "arte" (*Kunst*) às imagens medievais apresenta muitas dificuldades. O preço dos materiais e do trabalho, o brilho dos dourados, das gemas e das cores, a afirmação da beleza da obra concorriam simultaneamente para engrandecer a obra de Deus e o prestígio de um rico e poderoso financiador:** todas essas qualidades realçavam o valor estético da obra, que era considerada inseparável de suas funções religiosas e sociais.[33] Não convém, desse modo, opor o "culto" à "arte", mas, por outro lado, ver como um assume o outro e se realiza plenamente graças a ele. Compreender a função

* Alusão aos afrescos pintados no palácio público de Siena aproximadamente entre 1337 e 1340 por Ambrogio Lorenzetti, em que aparecem as alegorias do Bom e do Mau governo. (N. T.)

** No original, *commanditaire*. (N.T.)

33 SCHAPIRO, Meyer. On the Aesthetic Attitudes in Romanesque Art. In: ______. *Romanesque Art*. London: Chatto and Windus, 1977. p. 1-27, Selected Papers (reéd., London: Thames and Hudson, 1993).

estética das obras (as obras, em si, são "arte"), como uma dimensão essencial de seu significado histórico (seu papel "cultual" e também político, jurídico, ideológico), é seguramente uma das tarefas mais difíceis, mas das mais urgentes, reservadas atualmente aos historiadores e aos historiadores da arte.[34]

É na verdade bem difícil fazer coincidir, segundo uma relação unívoca, os três termos postos em evidência na problemática de Hans Belting: uma dada época, um tipo de imagem, uma função exclusiva. Em toda época há de fato diversos tipos de imagem tendo todos eles uma pluralidade de funções possíveis.

Por isso é que, de minha parte, prefiro usar também o termo *imagem* a propósito da Idade Média, não para opô-la ao termo "arte", mas pelo contrário, para restituir-lhe todos os seus significados e ter em conta os três domínios da *imago* medieval: o das imagens materiais (*imagines*); o do imaginário (*imaginatio*), feito de imagens mentais, oníricas e poéticas; e enfim o da antropologia e da teologia cristãs, fundadas numa concepção do homem criado *ad imaginem Dei* e prometido à salvação pela Encarnação do Cristo *imago Patris*. Ao considerar isoladamente apenas um desses domínios, não se poderá chegar senão a uma visão mutilada da história das imagens medievais. A tarefa comum dos historiadores e dos historiadores da arte deve ser uma história da "*imago als kultur*".[35]

Pode-se assim dar razão a Hans Belting quando ele nota que a preferência ao termo *imago* coincide com o alargamento, pelos historiadores, do campo de investigação tradicionalmente reservado aos historiadores da arte. Recolocar as imagens no conjunto do imaginário social, com suas implicações de poder e de memória,[36] sem negar a contribuição específica dos historiado-

34 Ver a este respeito os trabalhos recentes de BONNE, Jean-Claude. Pensée de l'art et pensée théologique dans les écrits de Suger. In: DESCAMPS, Christian (Éd.). *Artistes et philosophes: éducateurs?* Paris: Centre Georges-Pompidou, 1994. p. 13-50; Formes et fonctions de l'ornamental dans l'art médiéval (VII-XII siècle). Le modele insulaire. In: BASCHET, Jérôme; SCHMITT, Jean-Claude (Éd.). *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. p. 207-249; Les ornaments de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de Saint Remi). *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 51, p. 37-70, 1996.

35 SCHMITT, Jean-Claude. La culture de l'imago. *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 1, p. 4, 1996.

36 HÜLSEN-ESCH, Andrea Von. Zur Konstituierung der Juristenstades durch Memoria: die bildliche Repräsentation des Giovanni da Legnano. In: OEXLE, Otto-Gerhard (Éd.). *Memoria als Kultur*. Göttingen: Vanenhoeck & Ruprecht, 1995. p. 185-206.

res da arte ao conhecimento das obras e das tradições artísticas, eis qual deve ser atualmente nossa tarefa comum.

Para realizá-la, felizmente não estamos privados de meios conceituais. A recusa em separar o estudo da função de uma obra da análise de sua estrutura deve-se, costuma-se dizer, à herança de Aby Warburg. Pierre Francastel não se exprimia diferentemente quando comparava as estruturas figurativas e as respectivas funções dos afrescos de Giotto na igreja superior de Assis e da *Maesta* do Duccio em Siena: *Aqui ainda, a função comandou a composição e a hierarquização das partes.*[37] Na relação entre a forma e a função da imagem, encontra-se expressa a intenção do artista, do financiador e de todo o grupo social envolvido na realização da obra; nesta se inscrevem de antemão o olhar do ou dos destinatários e os usos, por exemplo litúrgicos, da imagem. Devem ser levados em conta não somente o gênero da imagem, mas o lugar ao qual era destinada (bem diferente do museu ou da biblioteca onde na maior parte das vezes encontra-se hoje), sua eventual mobilidade (ela podia, por exemplo, ser levada em procissão) assim como o jogo interativo dos olhares cruzados que as figuras trocam entre si no interior da imagem e com os espectadores fora da imagem.

Da reflexão de Michel Foucault convém reter paralelamente que, para o historiador, a imagem – como aliás uma carta de franquia ou uma crônica – não é, em primeira instância, simplesmente um documento.[38] Também não é um monumento reservado ao historiador da arte. Para ambos, e em sua plenitude, ela deve ser um documento/monumento que informa sobre o ambiente histórico que a produziu e ao mesmo tempo se oferece ao olhar como uma manifestação de crença religiosa ou uma proclamação de prestígio social. Toda imagem

37 FRANCASTEL, Pierre. *La figure et le lieu. L'ordre visuel du Quatrocento.* Paris: Denoël-Gonthier, 1967. p. 195.

38 FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir.* Paris: Gallimard, 1969. p. 13 et seq., em que o autor estabelece uma ligação entre a "colocação em questão do documento" e o projeto de uma "história geral" muito próxima da *Kulturwissenschaft* que acaba de ser evocada. Devo a idéia de aplicar a noção de "documento/monumento" para as imagens medievais à BASCHET, Jérôme. Les images: des objets pour l'historien? In: LE GOFF, Jacques; LOBRICHON, Guy (Dir.). *Le Moyen Age aujourd'hui. Trois régards contemporains sur le Moyen Age*: histoire théologie, cinéma. Paris: Le Léopard d'Or, 1997. p. 101-133. Actes de la recontre de Cerisy-la-Salle, juillet 1991.

visa tornar-se um "lugar de memória", um *monumentum*, tanto mais que a memória, a *memoria* individual como Santo Agostinho a tinha definido nos primórdios da cultura cristã,[39] mas também a *memoria* coletiva em todas as suas dimensões sociais e culturais, consiste antes de tudo em imagens.[40] Tudo isso pode-se facilmente reconhecer, para não se valer senão desse exemplo prestigioso, nas miniaturas do *Evangeliário de Henrique o Leão*, repletas da afirmação de glória dinástica, mas sempre sob o olhar de Deus – a quem são oferecidas. Aqui ainda, seguindo o modelo otoniano já mencionado (fig. 1 e 2), à encenação da soberania política no próprio ato de sua legitimação divina – a coroação pela mão de Deus – corresponde, no fólio colocado em frente, à manifestação gloriosa da majestade divina.[41] (fig. 9 e 10)

Assim, o historiador deve em primeiro lugar estudar as obras na profundidade sincrônica de sua base social, cultural, ideológica. Mas convém também construir uma história, preocupar-se com a diacronia, defrontar-se com o delicado problema de uma periodização, propor uma cronologia. Já se disse o quanto a referência metafórica a uma sucessão de estilos – românico, gótico, etc. – era insatisfatória. Mas, inversamente, aplicar para a arte uma cronologia elaborada seguindo apenas as problemáticas da história social pode igualmente levar a

39 Augustin, *Confessions*, X, 8: "[...] Nos vastos palácios de minha memória, onde repousam os tesouros destas inumeráveis imagens entradas pela porta dos sentidos [...]". Ver em última instância GEARY, Patrick J. *Phantoms of a Remembrance. Memory and Oblivion at the End of the First Millenium.* Princeton, NJ: [Princeton University Press], 1994. p. 16-19, 159 et seq. (Trad. fr: *La mémoire et l'oubli à la fin du premier millénaire.* Paris: Aubier, 1996) o caso muito interessante para a relação entre memória e imagens do monge Arnaldo de Saint- Emmeran.

40 Ver em OEXLE, Otto-Gerhard (Éd.). *Memoria als Kultur.* Göttingen: Vanenhoeck & Ruprecht, 1995, além do estudo já citado de A. von Hülsen-Esch (cf. n. 36) os de Berhard Jussen, *Dolor und Memoria. Trauerriten, gemalte Trauer und soziale ordnungen im späten Mittelalter.* p. 207-252, e de Martial Staub, *Memoria im Dienst von Gemeinwohl und öffentlichkeit. Stiftungspraxis und kultureller Wandel in Nürnberg um 1500.* p. 285-334.

41 OEXLE, Otto Gerhard. Das Evangeliar Heinrichs des Löwen als geschichtliches Denkmal. In: KÖTZSCHE, Dietrich (Éd.). *Das Evangeliar Heinrichs des Löwen. Kommentar zum facsimile.* Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1989. p. 9-27; Joachim M. Plotzek, em LUCHKARDT, Jochen; NIEHOFF, Franz (Éd.). *Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125-1235. Katalog der Ausstellung, Braunschweig 1995.* München: Hirmer Verlag, 1995. p. 206-210.

Figura 9 – Henrique e Matilde coroados pela mão de Deus, *Evangeliário de Henrique o Leão* (cerca de 1185).

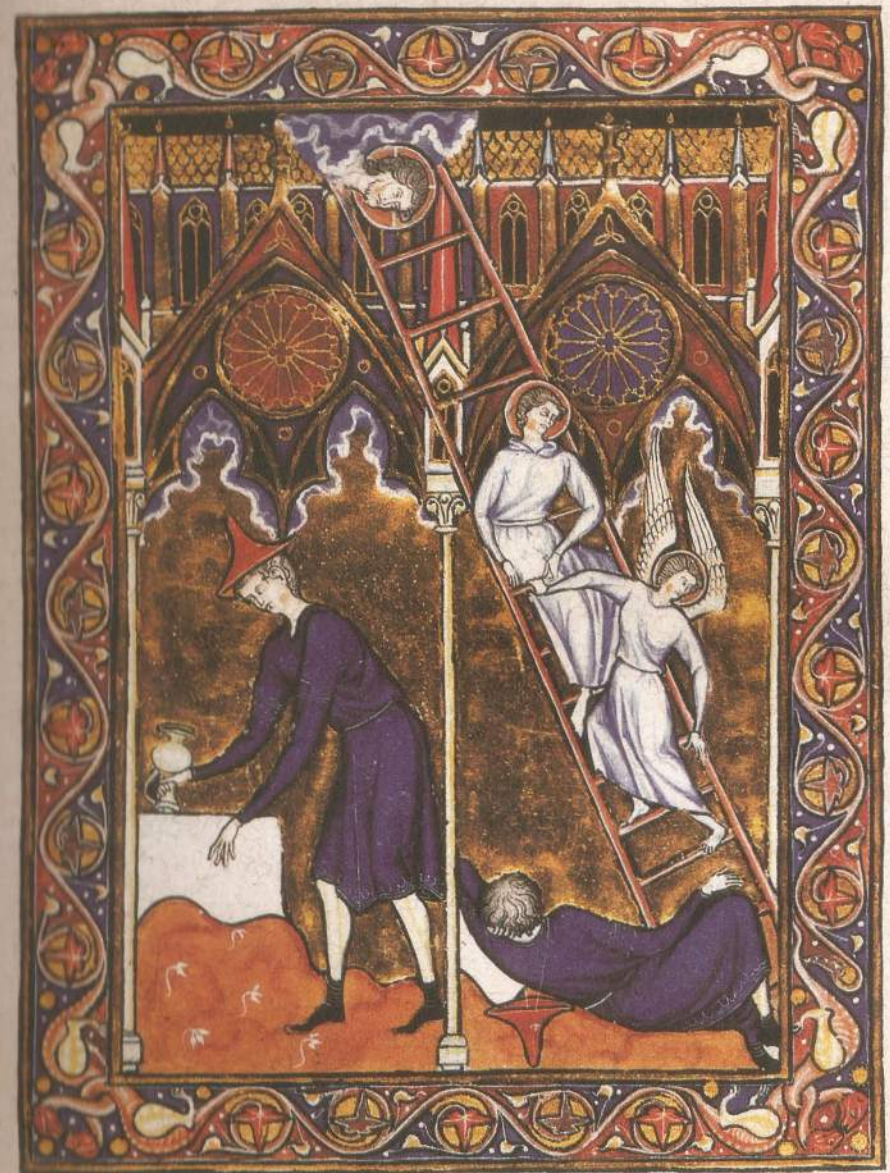



Figura 5* – O sonho de Jacó e unção da pedra de Bethel, *Saltério de São Luís* (cerca de 1250).

Figura 12* – A procissão do papa Gregório, sem o ícone da Virgem, *Les Riches heures du duc Jean de Berry* (cerca de 1413).

Figura 15* – Majestade de Santa Fé (século 10), Conques.

Figura 20* – Virgem "aberta" (século 15), Musée National du Moyen-Âge – Thermes et Hôtel de Cluny.

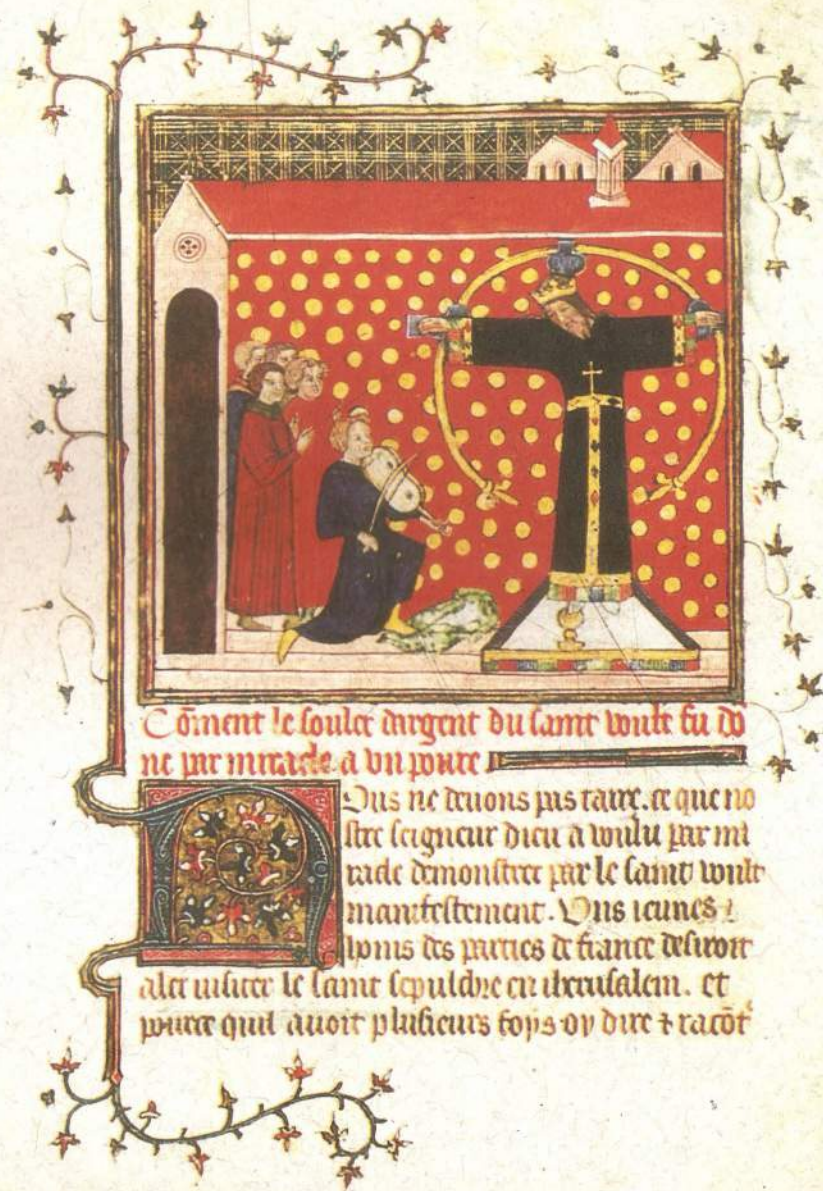



Figura 33* – O milagre do jogral, *Legende du Saint Voult de Lucques* (cerca de 1410).

Figura 41*– Os irmãos Rapondi, ricos negociantes lucquenses de Paris, oram diante do Volto Santo (cerca de 1410).

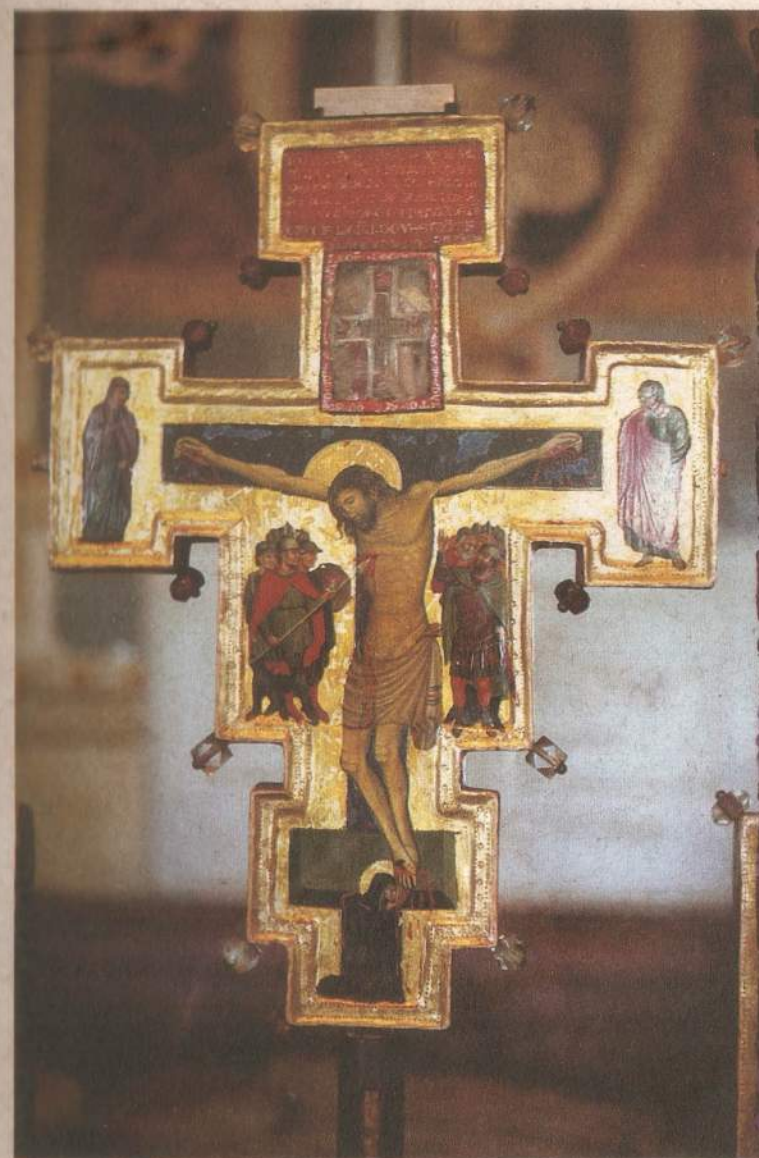



Figura 43* – A acumulação de relíquias na imagem: quadros-relicários e crucifixo pintado

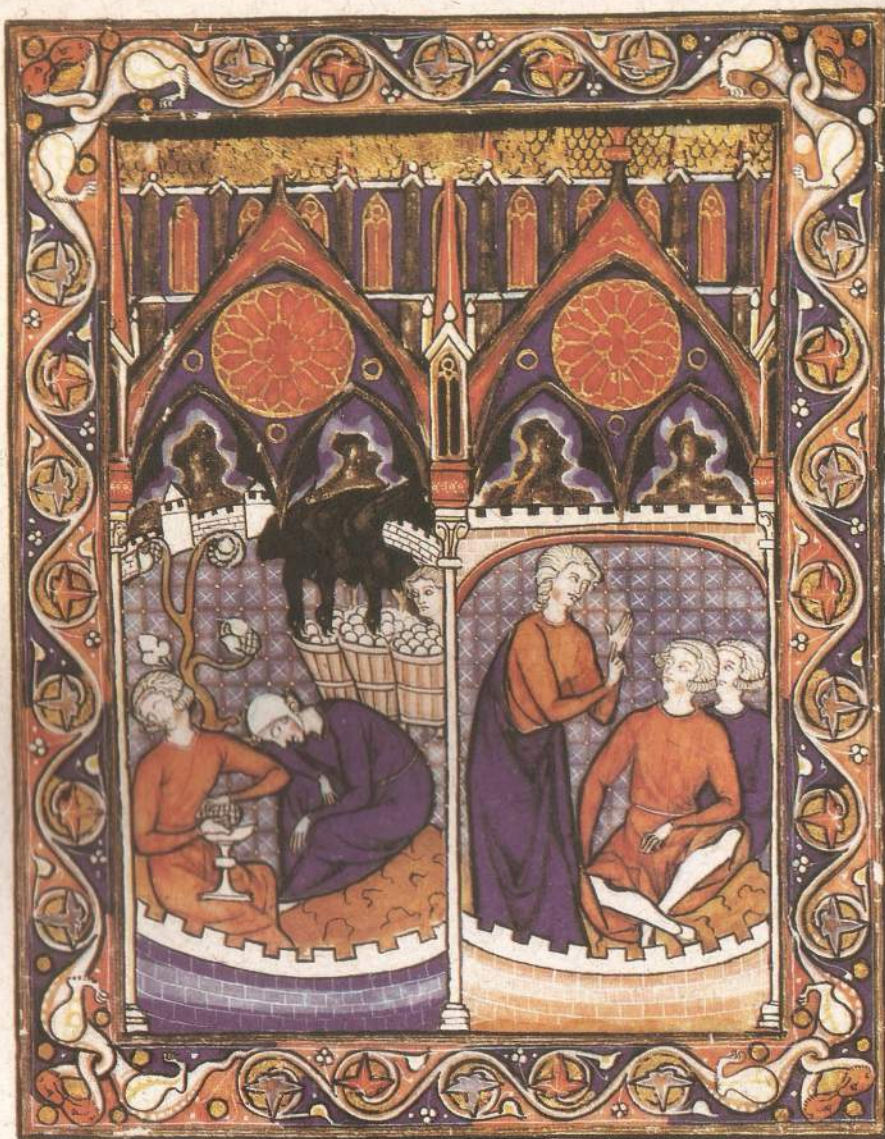



Figura 59* – Os sonhos do copeiro e do padeiro do Faraó e sua interpretação por José, *Saltério de São Luís* (século 13).

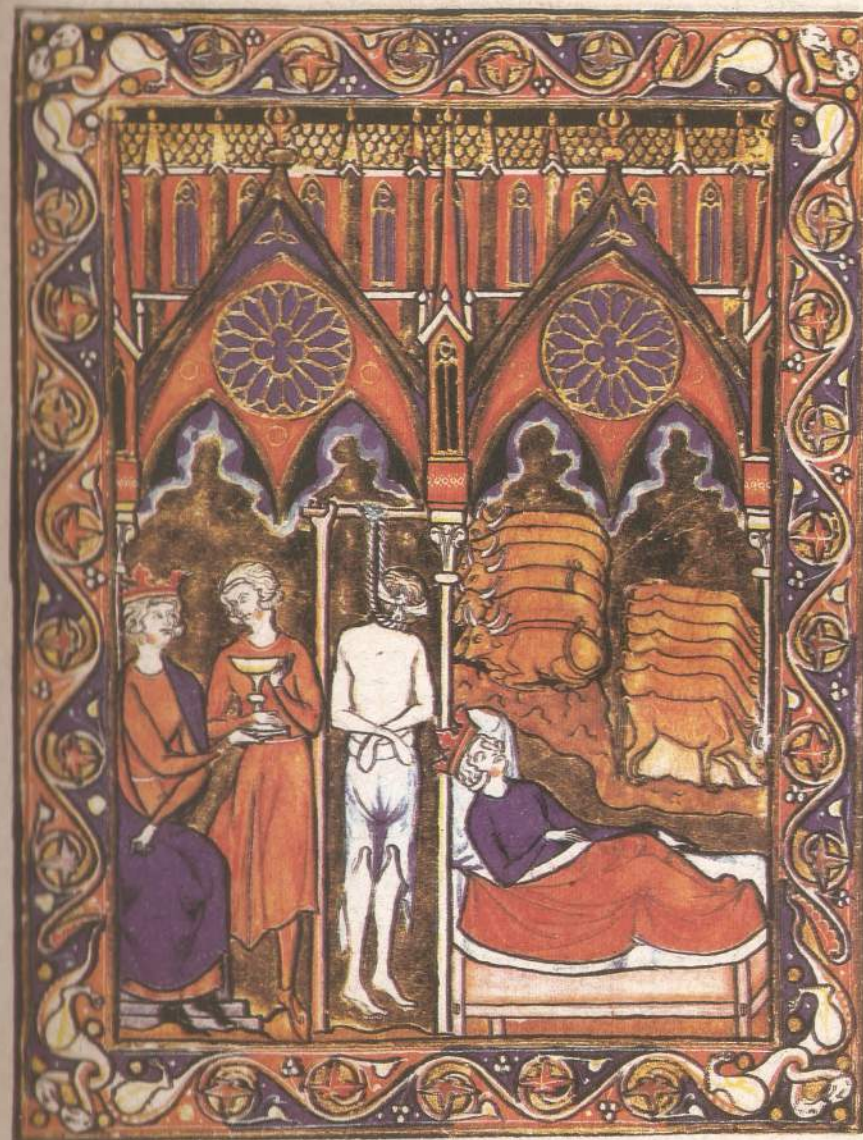



Figura 60* – A realização dos sonhos do copeiro e do padeiro e, à direita, o sonho do Faraó, *Saltério de São Luís* (século 13).

Figura 61* – Frontispício do *Liber Scivias* de Hildegarda de Bingen (século 12), manuscrito perdido de Wiesbaden.

Figura 65* – Albrecht Dürer, *Sonho do Dilúvio*, aquarela (1525).

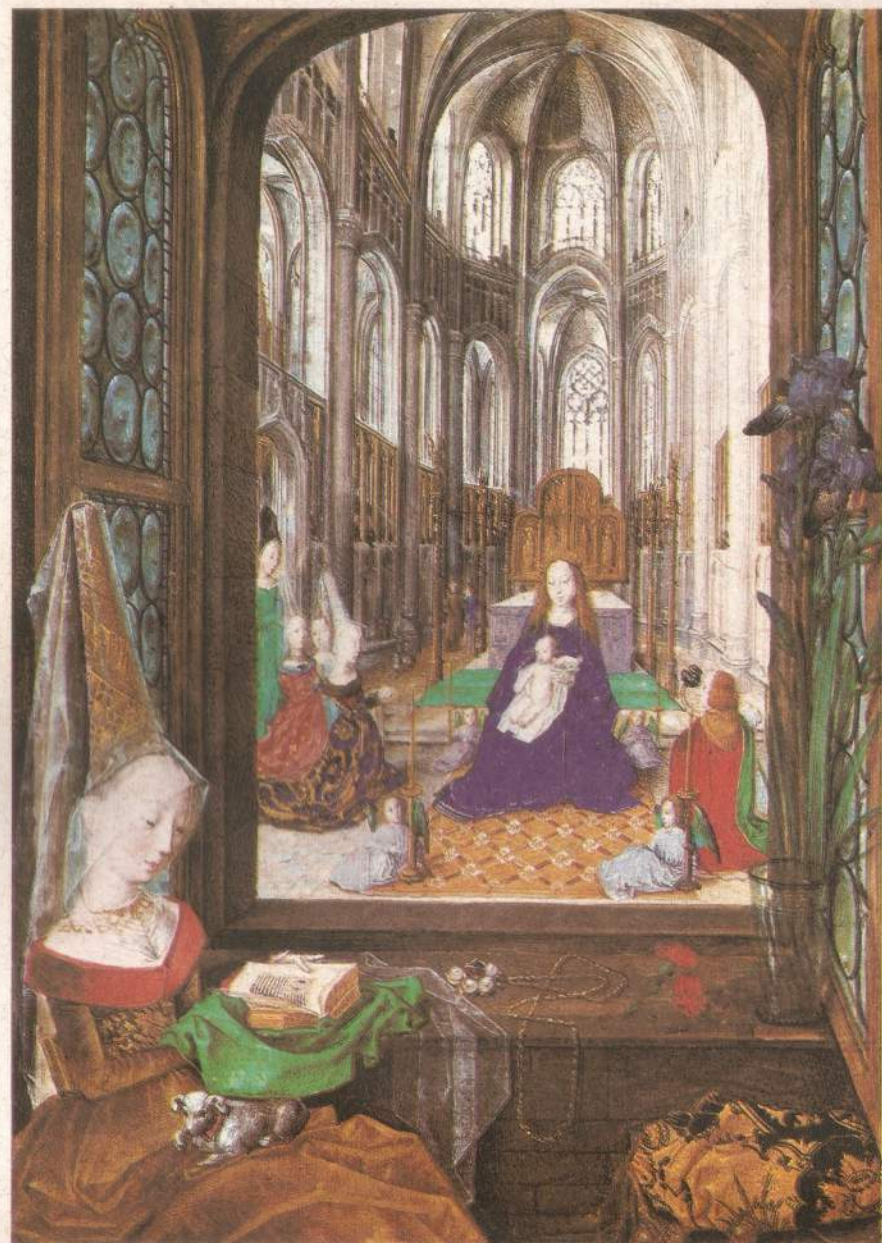



Figura 71*– *Livre d'heures de Marie de Bourgogne* (1470).

Figura 72* – *Livre d'heures de Marie de Bourgogne* (1470).

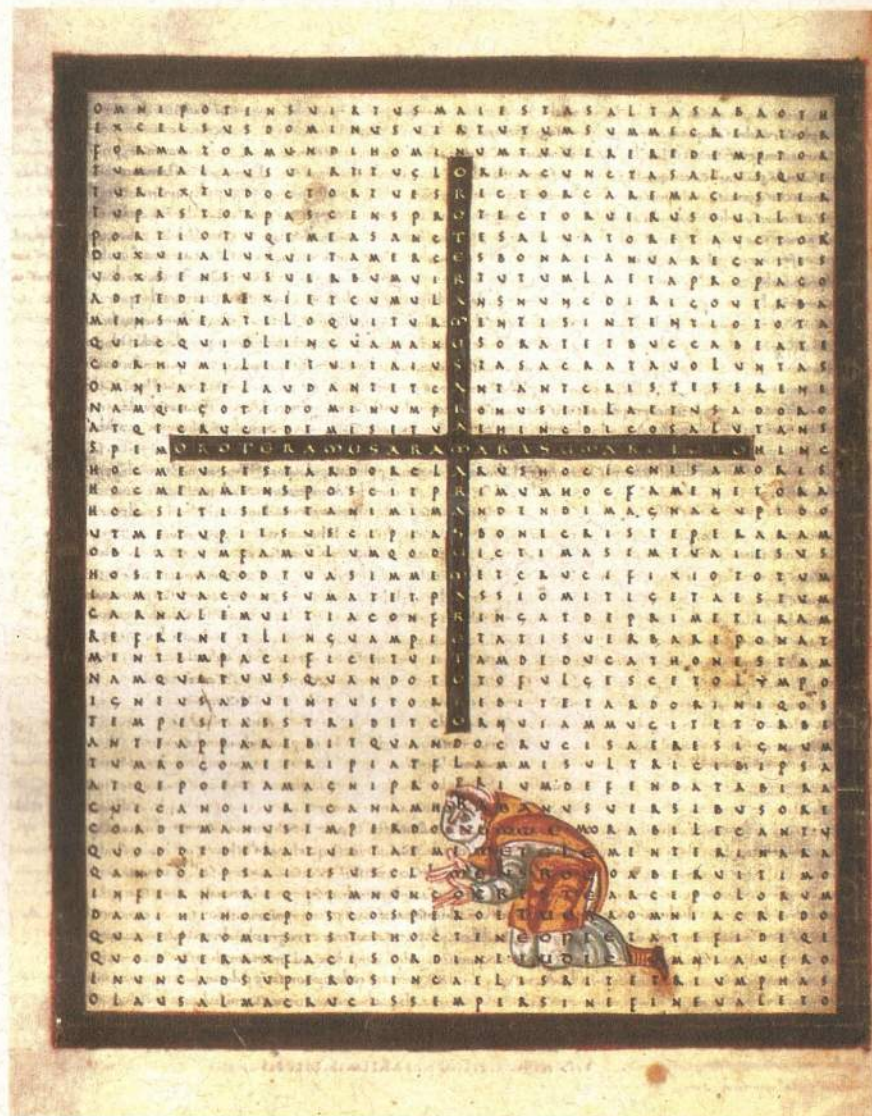



Figura 69*– Rábano Mauro em adoração diante da cruz, Hraban Maur, *De laude sancte crucis* (século 9).

Figura10 – A majestade divina e a criação do mundo, *Evangeliário de Henrique o Leão* (cerca de 1185).

subestimar os ritmos de evolução próprios às imagens e aos seus usos. Uma boa ilustração dessa dificuldade se encontra no primeiro tomo da *Histoire artistique de l'Europe, Le Moyen Age*, publicada sob a direção de Georges Duby.[42] Na introdução, Duby propõe uma cronologia da história das imagens no Ocidente na qual o largo meio milênio inicial (séculos 5-10) afina-se depois subitamente, subdividindo-se em fases muito mais breves, datadas com precisão: 960-1160, 1160-1320, 1320-1400. Os limites de cada um desses períodos são perfeitamente justificados. Entretanto, os estudos particulares que se seguem, assinados por uma plêiade de historiadores da arte especialistas em iluminura otônida, nas fachadas românicas, nos alabastros ingleses, nos tesouros das igrejas, nos esmaltes, no vitral, na escultura funerária e em outros objetos ainda, não se adaptam bem ao quadro proposto anteriormente. É que o estabelecimento de uma cronologia nunca é simples, na medida em que não é necessariamente a mesma para todas as produções de uma sociedade: não há razão para que a arte do vitral se desenvolva no mesmo ritmo que a linhagem aristocrática... Caberia também aí pensar o tempo histórico como um sistema de temporalidades diversas, em que os avanço de um setor compensaria a inércia de outro. A integração da história da arte no projeto de uma história cultural total deveria levar à elaboração de periodizações bem mais complexas que aquelas com as quais os historiadores e os historiadores da arte estão habituados.

O pensar o tempo histórico como um dado múltiplo e contraditório é um preâmbulo para a reflexão sobre as funções das imagens. Desde que ouse sair das questões tradicionais de sua disciplina para tentar compreender melhor a relação estabelecida por seu objeto com o seu contexto social, o historiador da arte procura naturalmente fazer coincidir duas cronologias: a da evolução estilística e a da sociedade. Tal foi a hipótese inicial de Millard Meiss quando se propôs a estudar a pintura em Florença e em Siena após a Peste Negra:[43] qual podia ter sido o impacto da epidemia – que em poucos meses levou consigo mais da metade da população das ricas cidades – sobre a arte desta época? Ora, ao contrário do que se esperaria, a peste não deixou traços na pintura toscana, a não ser em negativo, como um espetáculo de horror, não indizível (porque os cronistas e os escritores, no primeiro escalão dos quais Boccaccio, falaram da epidemia), mas irretratável pelos pintores – como que marcada por um interdito. Mas sobretudo a pesquisa permitiu colocar em evidência o que Georges Didi-Huberman[44] chamou de o anacronismo fundamental da pintura, quando assinala que a imagem do Triunfo da Morte (a começar pelo grande afresco de Buffalmacco no Campo Santo de Pisa) é anterior à Peste Negra, e não posterior. O acontecimento da *Morte Negra* não foi a causa da evolução da pintura e de seus temas; essa causa deve ser procurada antes, e, mais aprofundadamente, na evolução estrutural das representações mentais e religiosas do Além e da sorte reservada aos homens após a morte.[45]

A questão do tempo das imagens em sua ancoragem social é também um preâmbulo a outro terreno, hoje ainda largamente virgem, mas que tinha já sido apontada por Marc Bloch como um dos objetivos essenciais da renovação dos estudos históricos: a história comparada. As imagens e as atitudes para com as imagens nas diferentes sociedades constituem, segundo vejo, um dos melhores observatórios das vias diferentes do desenvolvimento seguidas pelas civilizações vizinhas e oriundas por vezes do mesmo crisol. A cultura cristã das imagens foi sendo pouco a pouco definida em oposição aos "ídolos" da Antiguidade greco-romana – tão mais execrados porque exerciam grande fascínio.[46] Tinha também que encontrar justificativas contra a proclamada aversão aos ícones do judaísmo, mantendo-se ao mesmo tempo ligada ao Antigo Testamento e ao Decálogo. Enfim, no decurso da Idade Média, a cristandade latina e a grega mostraram-se fortemente opostas no plano das imagens religiosas, de suas características formais, de seus usos rituais e de suas justificativas teóricas.

---

42 DUBY, Georges; LACLOTTE, Michel (Éd.). *Histoire artistique de l'Europe*, Le Moyen Age. Paris: Seuil, 1995. Além de Georges Duby, 26 autores, provenientes de cinco diferentes países europeus, colaboraram na obra.

43 MEISS, Millard. *La peinture à Florence et à Sienne après la Peste noire. Les arts, la religion, la société au milieu du XIV siècle*. Avec une préface de Georges Didi-Huberman. Paris: Hazan, 1994 (1. ed. inglesa, Princeton, 1951).

44 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000.

45 BASCHET, Jérôme. *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie* (XII-XV siècle). Rome: École Française de Rome, 1993. p. 293 et seq.; Id., Image et événement: l'art sans la peste (1340-1400). In: *La pesta nera*: dati di una realtà ed elementi di una interpretazione, Spoleto, 1994. p. 25-47.

46 CAMILLE, Michel. *The gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Bizâncio passou do iconoclasmo mais violento à iconodulia mais fervente; essa história de contrastes suscitou uma teologia do ícone (com João Damasceno, Teodoro de Studion, Nicéforo o Patriarca) da qual o Ocidente jamais teve equivalente. Enfim, os ícones se caracterizam em sua longa duração por uma relativa fixidade formal, justificada pelo fato de que elas portam até em sua matéria-prima a marca da emanação divina. Sua beleza não é um valor autônomo: é a do poder invisível que manifesta. E a narração maravilhosa de uma origem *achéiropoiète* (não feita por mão humana) eclipsa o gesto do artista que as pintou.

Na cristandade latina, pelo contrário, a história das imagens foi ao mesmo tempo mais serena e inventiva: ela não se distanciou da *via media* definida por Gregório Magno, e as manifestações de iconoclasmo (de cerca de 600 até o início do século 9, nas heresias medievais e até a Reforma protestatante) continuaram limitadas. Mas jamais os clérigos latinos desenvolveram uma teologia da imagem comparável em dimensão e em sutileza à teologia grega do ícone. Em compensação, a diversidade, a criatividade, a inventividade da iconografia ocidental, apesar do peso das tradições religiosas, romperam completamente com o formalismo ortodoxo.[47] O reconhecimento precoce da autonomia do artista aí foi facilitado.

O historiador romeno Daniel Barbu me parece ter perfeitamente definido as diferenças formais entre a arte do Ocidente e a do Oriente e seu duplo papel, no plano social, pelo que é devido ao estatuto do artista, e no plano político, pelo que concerne em cada caso a relação das imagens com as autoridades religiosas e seculares. Tomando como ponto de partida a situação no Ocidente na época carolíngia, ele escreveu:

> Os Libri carolini fundam assim, mesmo que teoricamente, uma certa autonomia do criador de imagens religiosas em relação à autoridade da Igreja. Esta autonomia talvez esteja na origem da capacidade de invenção que distingue os artistas ocidentais dos pintores bizantinos, assim como da vivacidade das formas, de tal modo diversificadas e dotadas de movimento, que anima a arte do Ocidente durante a Idade Média. Desde o início, a Igreja não se preocupou em incluir o domínio do visual em seu dispositivo de poder. Não sendo reconhecida na qualidade de res sacra, a imagem recebeu um estatuto profissional temporal que lhe será sempre recusado em Bizâncio, onde a pintura religiosa resta fundamentalmente uma atividade do clero. A imagem

47 Ver, na presente obra, "De Nicéia II à Tomás de Aquino: a emancipação da imagem religiosa no Ocidente".

> ocidental, liberada do dever de ser semelhante a protótipos cuja gestão se encontrasse nas mãos da hierarquia eclesiástica, torna-se de alguma maneira desencantada, colocada em presença do que lhe é próprio como critério de verdade: a beleza, mas uma beleza sensível, que não se justifica unicamente como reflexo de um aspecto inteligível. É precisamente nesta parte que se poderia situar a separação, de tal modo evidente, da tradição artística bizantina e da arte ocidental em pleno desenvolvimento."[48]

Especificando um pouco adiante o estatuto da imagem bizantina nos rituais de adoração dos ícones, escreve ainda: *O domínio da Igreja bizantina sobre o olhar não chega a encobrir seu estreito parentesco com o dispositivo do poder imperial.*[49]

O comparativismo não pode se ligar somente aos caracteres formais das imagens, ao estilo, à cronologia própria das tradições artísticas. Como as citações acima sugerem, deve também levar em conta as funções cultuais, litúrgicas e políticas das imagens, e mais geralmente ainda os contextos sociais e ideológicos de sua produção e de sua recepção. Ora, os ícones bizantinos e as imagens ocidentais participavam de modos de governo da sociedade muito diferentes. No Oriente, a guerra das imagens foi de um lado a outro uma questão política. No século 8, o iconoclasmo, decretado pelo imperador, deu a este a ocasião de uma afirmação sem precedentes de suas prerrogativas no domínio espiritual. Ele assinalou também, é verdade, o início do declínio de seu poder, enquanto se preparava a revanche dos clérigos. Para eles, o único rei-sacerdote legítimo, o novo Melquisedeque, era Cristo, que tinha dito: *Meu reino não é deste mundo.* Aos modelos vetero-testamentários propostos pelo partido imperial e iconófobo, o patriarca e os monges favoráveis aos ícones opunham a inspiração do Novo Testamento, a legitimidade da Igreja de Cristo e a das imagens sacras, cujo culto foi restabelecido com um fausto sem precedentes.[50] Jamais houve nada igual no Ocidente, mesmo quando Carlos Magno mandou redigir os *Libri carolini* contra a intenção do papa Adriano I de estender ao Império franco o culto das imagens. O sonho constantiniano de uma confusão dos poderes não resistiu à separação precoce do *regnum* e do *sacerdotium*. A figura do rei-sacerdote de Salém, Melquisedeque (*Gn* 14, 18-20), não conseguiu se impor na ideologia política do Oci-

48 BARBU, Daniel. L'image byzantine: production et usage. *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 51, p. 71-92 (p. 74-75), 1996.

49 Ibid., p. 79.

50 DAGRON, Gilbert. *Empereur et prêtre. Etude sur le "césaropapisme" byzantin*. Paris: Gallimard, 1996.

dente, exceção feita a alguns partidários dos imperadores alemães: seu uso ficou reduzido ao simbolismo tipológico de Cristo e da Eucaristia.[51]

A "separação dos poderes", que permanecerá na longa duração o traço característico de toda a cultura do Ocidente, foi codificado de modo mais firme na época de Gregório VII. Ora, é justamente a partir do século 11 que no Ocidente certas imagens (ditas "cultuais" e "devocionais") tiveram reconhecidas uma sacralidade e um poder miraculoso, impensáveis dois séculos e meio antes – na época dos *Libri carolini*. Mas esta sacralidade e este poder – que se pense por exemplo no culto da Verônica, estimulado pelo papado ao âmbito de toda a cristandade latina no princípio do século 13 – concerniam exclusivamente à instituição eclesial, aos comportamentos religiosos, no melhor dos casos a uma roupagem e um ornamento do poder político, sem que a legitimidade deste jamais lhe fosse dependente. Nem a natureza nem o exercício do poder dos imperadores ou dos reis estavam ligados à negação ou afirmação do poder das imagens sagradas. Os hereges e depois os reformistas poderão assim bater-se contra as imagens religiosas:[52] ao fazê-lo, abalarão a hierarquia eclesiástica e estremecerão a ordem pública, mas jamais ameaçarão a autoridade do poder político.

As imagens ocidentais, sob as formas e com funções as mais diversas, puderam se desenvolver na Idade Média em duas esferas bem diferentes da sociedade e da cultura. Essa separação foi para elas uma garantia de liberdade relativa e de um desenvolvimento sem equivalente. As imagens religiosas não se viram atreladas, no Ocidente, nem a alguma teologia do ícone, nem ao poder que um imperador sacralizado podia exercer no Oriente sobre os ícones, seja para destruí-los, seja para adorá-los. Desde cedo se afirmou, ao contrário, uma certa autonomia das imagens profanas (dos afrescos dos palácios comunais italianos aos retratos dos príncipes e dos mercadores do século 15), que foi o crisol da emancipação da arte e do artista da época moderna.

---

51 Ver "Melchisedech", em *Lexikon der christlichen Ikonographie*, v. 3, Freiburg i. Br. 1971, col. 241-242, notadamente para o retábulo de Nicolas de Verdun em Klosterneuburg: Melquisedeque, usando a coroa imperial, oferece sobre o altar o sacrifício da hóstia e do cálice. Em contrapartida, sobre as resistências ao uso político desta figura nos Espelhos de príncipes ocidentais, ver LE GOFF, Jacques. *Saint Louis*. Paris: Gallimard, 1996. p. 127, 403, 578.

52 BREDEKAMP, Horst. *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975; CHRISTIN, Olivier. *Une révolution symbolique. L'iconoclasme huguenot et la reconstruction catholique.* Paris: Minuit, 1991.

Capítulo 2

De Nicéia II a Tomás de Aquino:

A emancipação da imagem religiosa no Ocidente*

Durante o período medieval, as imagens religiosas conheceram, no Ocidente, um extraordinário desenvolvimento na sua forma plástica, nas práticas cultuais, das quais algumas eram objeto, e na reflexão teórica que visava precisar seu significado e fundamentar sua legitimidade. É indispensável que o historiador leve em conta estes três aspectos ao mesmo tempo: são complementares, formam um todo. Mas exigem também abordagens diversas, geralmente feitas separadamente: as da história da arte, da história das idéias e em particular da teologia, e também da antropologia histórica, que deve permitir melhor analisar e compreender as práticas ligadas às imagens, aos rituais, às liturgias.[1]

Essas três abordagens dirão respeito, no âmbito de minha reflexão, ao lugar das decisões tomadas no VIII Concílio ecumênico de Nicéia II na história ocidental das imagens. Trata-se, em primeiro lugar, de um problema de recepção: como as decisões conciliares foram, segundo os lugares e as épocas, admitidas, rejeitadas ou simplesmente ocultadas?

Esse exame deve atentar à cronologia. Distinguirei três períodos igualmente significativos para uma história mais geral da cultura do Ocidente lati-

---

* Retomado de: L'Occident, Nicée II et les images du VIII au XIII siècle. In: BOESPFLUG, François; LOSSKY, Nicolas (Éd.). *Nicée II, 787-1987.* Paris: Le Cerf, 1987. p. 271-301.

1 As reflexões seguintes inspiram-se da matéria de um seminário da EHESS. Agradeço a todos aqueles que dele participaram por suas observações e sugestões, entre eles, em primeiro lugar, a Jean-Claude Bonne.

no: do século 8 ao 9, mostrarei como Nicéia II, depois de ter provocado reações muito vivas de rejeição, caiu pouco a pouco no esquecimento; nos séculos 10 e 11, como o Ocidente latino encontrou, de maneira independente, uma via original; aos séculos 12 e 13, como foram redescobertos certos aspectos da reflexão grega sobre as imagens, e mesmo a iconografia grega.

DA REJEIÇÃO AO ESQUECIMENTO DE NICÉIA II

Os efeitos provocados no Ocidente pelo Concílio de Nicéia II devem ser apreciados no quadro de um vasto debate que tinha começado bem antes de 787 e que opunha os três poderes que compartilhavam o mundo: Roma, Constantinopla e a corte dos soberanos francos. A bem da verdade, o debate jamais opôs os três ao mesmo tempo, limitando-os dois a dois: os papas aos imperadores gregos, estes aos soberanos francos ou ainda estes últimos aos papas. A evolução dessa polêmica, que não diz respeito apenas às imagens, mas onde elas tinham um lugar importante, obriga-nos a distinguir cuidadosamente seu desenvolvimento cronológico ao longo de quase quatro gerações.

Desde que o iconoclasmo se impôs no Império grego, sua condenação no Ocidente latino veio a ser unânime. Para esse fim, o papa reuniu sínodos em Roma, como em 726 (sob Gregório II), em 731 e 732 (sob Gregório III), em 769 (sob Estevão III, em Latrão).[2] No reino franco, ocorreu paralelamente um sínodo em Gentilly, em 767, em presença do rei Pepino.[3] Havia, então, um perfeito entendimento entre o papado e a Igreja franca para condenar o iconoclasmo em nome da tradição da *via media* definida por Gregório Magno, que indicava ser lícito fazer imagens e mantê-las nas igrejas, desde que não fossem adoradas; em contrapartida, era proibido quebrá-las.

A segunda geração está inteiramente dominada pela oposição da corte dos bispos francos ao Papa Adriano I a propósito das decisões de Nicéia II

2 Mansi, XII, Veneza, 1769, reedição em Paris-Leipzig, 1901. p. 267, 297-298, 299-300, 701-722.

3 Eginhard, *Annales*, G. H. Pertz (Éd.). *MGH, Script. Rer. German. in usum scolarum*. Hanover, 1845. p. 9-10. Mansi, XII, Veneza, 1769, reedição em Paris-Leipzig, 1901. p. 677-678.

concernentes às imagens. Lembremos a cronologia deste debate, visto do lado ocidental.

Em 785, o Papa Adriano I tinha enviado uma carta à Imperatriz Irene e a seu jovem filho Constantino VI para pedir-lhes que renunciassem às posições iconoclastas de seus predecessores e restabelecessem o culto das imagens, segundo ele em conformidade com a tradição da Igreja.[4] Em apoio ao seu pedido, o papa apresenta diversos argumentos bíblicos (como aqueles exemplos, clássicos, dos querubins da arca da aliança ou da serpente de bronze) ou patrísticos; de maneira muito significativa, a tradição oriental é largamente dominante, os Pais da Igreja do Ocidente estando representados apenas por algumas citações de Agostinho, Ambrósio e Gregório (A *Carta ao Bispo Serenus de Marselha*). O papa trata apenas de imagens pintadas que ornavam as igrejas (*depictae ecclesiae imaginibus ornatae*) e representando a Virgem, os profetas e os santos. A atitude mais freqüentemente evocada é a veneração (*venerandae*). O papa justifica esta veneração, na tradição gregoriana, pela função de *memoria* da história da salvação que as imagens desempenhavam. Mas o papa vai mais longe, porque também faz uso, a propósito da imagem de Cristo, de uma fórmula bem neoplatônica, do mesmo tipo daquelas que iriam justificar a recusa dos carolíngios:

> Imagines [...] ab ominibus fidelibus honorantur, ut per visibilem vultum ad invisibilem divinitatis majestatem mens nostra rapiatur sipirituali affectu per contemplationem figuratae imaginis secundum carnem quam Filius Dei pro nostra salute suscipere dignatus est.[5]

Mas, especifica o papa, não se trata de "deificar" (*deificare*) as imagens.

Dois anos mais tarde, o concílio ocorreu segundo o desejo do papa e em presença de seus dois legados. No ano seguinte, em 788, Adriano I envia à corte franca a tradução latina das atas do concílio. Esse texto se encontra hoje perdido, como também a resposta de Carlos ao papa para lhe manifestar sua primeira reação desfavorável às decisões do Concílio de Nicéia: a *Capitulare*

4 Hadrien I, *Epistolae ad Constantinum et Irenem ou Synodica*, Migne (Éd.). PL 96, 1215 C – 1234 C.

5 Ibid., 1224 B.

Adversus Synodum, de 788-789.[6] Deste último, Adriano I deplora por seu lado o conteúdo numa carta famosa de 791.[7] Quando esta chegou à corte carolíngia, a refutação sistemática das decisões do concílio estava já sendo elaborada sob a responsabilidade direta de Alcuíno, de Teodulfo de Orléans, e mesmo do próprio Carlos Magno: ela deu nascimento aos *Libri carolini*, ou *Capitulare de imaginibus*, redigidos entre 791 e 794.[8] Enfim, em 794 a questão das imagens esteve no centro dos debates do Sínodo de Frankfurt.[9]

Perante as decisões do Concílio de Nicéia, do qual tiveram conhecimento por traduções latinas e por intermédio do papa, o rei e os prelados francos tinham consciência de ocupar uma posição moderada, em conformidade com a tradição gregoriana, hostil ao iconoclasmo, e sobretudo, ao risco inverso da idolatria, à qual assimilavam as posições iconódulas* dos Gregos: pensavam ao contrário encarnar o justo meio (*medium, mediocritas*) entre estas "duas vias opostas de uma mesma estupidez".[10] As únicas funções que reconheciam na imagem eram a pedagógica para os "iletrados", a de memória da história sacra (*memoria rerum gestarum*) e a de *ornamentum*. Esta última expressão não se encontra explicitamente em Gregório, como notou com razão Walther Schmandt.[11] Mas, destinada a conhecer no século 12 desenvolvimentos muito importantes, ela me parece testemunhar, desde os *Libri carolini*, uma certa atitude estética e afetiva que, aliás, ver-se-á, não estava totalmente ausente mesmo de Gregório Magno.

O que os carolíngios rejeitavam era a possibilidade de um *transitus* pela *forma* das imagens. Para os francos, não podia haver uma "passagem" entre uma certa forma e o "protótipo" divino, de natureza radicalmente distinta: o problema nem mesmo se colocava, e para eles não era o caso de entrar nessas

6 Cf. WALLACH, L. *Diplomatic Studies in Latin and Greek Documents from the Carolingian Age*. Ithaca: Cornell University Press, 1977.

7 MGH, *Epistolae*, V, Berlim, 1899, p. 5-57 e PL 98, 1248-1292.

8 BASTGEN, H. (Éd.). MGH, *Concilia*, II, Suplementum. Hanover-Leipzig: [s.n.], 1924, e PL 98.

9 MGH, *Concilia*, II, I, Hanover-Leipzig: [s.n.], 1906. p. 165-171.

* Ou seja, favoráveis à iconodulia, ao culto prestado às imagens. (N.T.)

10 PL, 98, 1087-1088.

11 SCHMANDT, W. *Studien zu den Libri carolini*. Mayence: [s.n.], 1966. p. 82.

sutilezas da teologia neoplatônica oriental.[12] Só era concebível um *transitus* por uma matéria santa, que lhes parecia justamente faltar nas imagens: a matéria dos corpos santos, das relíquias. E ainda, nesse caso, o poder das relíquias estava ligado menos à existência passada dos santos do que à ressurreição futura de seus corpos gloriosos. A forma icônica, ao contrário, não tinha em si mesmo nenhum caráter sagrado; sua atribuição a esta ou aquela pessoa sobrenatural era totalmente arbitrária, e não dependia senão da boa vontade do artista. Era ele quem decidia inscrever sob a imagem feminina o nome de "Maria" e sob uma outra, rigorosamente idêntica, o nome de "Vênus". Conviria venerar uma (erigi-la, honrá-la, cobri-la de "beijos": indícios de práticas que talvez começavam a ocorrer no próprio Ocidente...[13]) e destruir a outra, enquanto nada as distinguia substancialmente? A santidade não podia ter senão duas razões: para os seres racionais, provinha de suas virtudes, e, para os objetos materiais, de uma consagração sacerdotal.[14] Esta era recusada às imagens.

As imagens devem assim ser consideradas por comparação à lista legítima e hierarquizada dos objetos sacros, da qual eram excluídas: primeiro, a eucaristia, a presença real do corpo de Cristo cotidianamente reproduzida; depois a cruz, não como objeto visível, mas como "mistério" (*mysterium crucis*) que age contra o Maligno e como emblema (*vexillum*) de Cristo. Em seguida, as Escrituras, que iluminam os olhos interiores (contrariamente às imagens, que não são percebidas senão pelos olhos do corpo) e cuja função ritual excede em muito a simples leitura do texto sagrado;[15] depois os vasos sagrados, que servem ao sacrifício eucarístico e estão em contato com o corpo de Cristo; e por fim, as relíquias dos santos. É fora dessa lista e abaixo desses objetos sagrados que se situam as imagens; elas não poderiam, desse modo, participar da economia do *transitus*.

12 Como se sabe, a especulação de Escoto Eurígena sobre a obra neoplatônica do Pseudo-Dionísio permaneceu muito isolada no Ocidente até o século 12.

13 Para uma comparação com as práticas denunciadas como idólatras na carta de Miguel II e Teófilo (10/04/824), MGH, *Epistolae*, V, n. 7, p. 478-479.

14 MGH, *Epistolae*, V, n. 7, p. 107-115.

15 BONNE, Jean-Claude. Rituel de la couleur. Fonctionnement et usage des images dans le "Sacramentaire" de Saint-Étienne de Limoges. *Images et signification*, Rencontres de l'École du Louvre. Paris: La Documentation Française, 1983. p. 129-139.

Na prática, isso significa que um culto das imagens à oriental permanecia, em princípio, rigorosamente banido: tudo aquilo que evocava a *adoratio* das imagens era assimilado à idolatria. A adoração só podia dirigir-se a Deus, que não é visível. Os gregos, naturalmente, não diziam coisa diferente, mas os latinos valiam-se da ambigüidade do verbo *adorare* – venerar ou adorar – para desacreditar a posição do adversário.

A grande autoridade sobre a qual tanto o partido franco quanto o papado encontram respaldo é Gregório Magno. A importância dessa autoridade na polêmica e na teoria ocidental da imagem religiosa justifica uma rápida abordagem retrospectiva.

O texto mais citado de Gregório é sua célebre carta ao bispo iconoclasta Serenus de Marselha, datada de 600.[16] Depois de ter denunciado a adoração idolátrica e o iconoclasmo, aí Gregório Magno definiu perfeitamente as funções positivas assinaladas, segundo ele tradicionalmente (*antiquitus, vetustas*), às imagens cristãs ou mais precisamente às pinturas (*picturae*) – pois trata apenas delas. Aos seus olhos, essas funções justificam que essas imagens sejam fabricadas (*fieri, facere*) e que as igrejas e "os lugares veneráveis dos santos" as possuam (*haberi*).

Primeiramente, elas têm uma função de instrução (*aedificatio, instructio, addiscere*) especialmente para os iletrados; vendo as imagens, eles poderão compreender (*intendere*) a História sacra (*historia*). Segundo a fórmula de Gregório, com justiça famosa e repetida muitas vezes, a pintura é para os iletrados – os laicos próximos ainda do paganismo (*idiotae, imperitus populus*, e mesmo *gentes*) – o que a escrita é para os clérigos, únicos capazes de lê-la. Para os iletrados, decifrar a pintura é como uma operação de leitura: *In ipsa legunt qui litteras nesciunt.*

Em segundo lugar, Gregório nota que nela está representada uma história (*historia, res gestae*) e que a imagem tem, também, por função fixar a memória: ela remete ao passado – o da vida e morte de Cristo e dos santos mártires – para o tornar presente.

A história representada deve ensinar aos iletrados a adorar apenas a Deus: "Uma coisa é adorar a pintura, outra é aprender graças à história que está pintada o que se deve adorar". Eles aprendem, desse modo, a se "transportar na adoração" de Deus e só dele (*transisse in adorationem*); notemos bem que isso não corresponde, como para os bizantinos iconódulos, ao poder sagrado da imagem que dá lugar ao *transitus*. Este se opera ao se ver a cena religiosa representada na pintura, mas esta última não é por si mesma investida de qualquer poder sagrado.

16 MGH, *Epistoale*, II, X, 10, Berlin, 1957, p. 269-272; PL 77, 1128-1130.

Enfim, a visão da imagem deve suscitar um sentimento de "compunção" que leve à adoração da Trindade e inspire os gestos da prece cristã: *Ex visione rei gestae ardorem compunctionis percipiant et in adoratione solius omnipotentis sanctae trinitatis humiliter prosternantur.* A compunção é uma noção importante da teologia moral de Gregório: ela designa o sentimento de humildade dolorosa da alma que se descobre pecadora.[17] Mas o que importa, sobretudo, é que ela acrescenta às funções da imagem uma dimensão afetiva que, por seu contínuo desenvolvimento, iria pouco a pouco mudar em profundidade as atitudes em relação às imagens, sem por isso suprimir a posição de Gregório Magno como autoridade indiscutível em matéria de imagens.

No âmbito imediato, essa dimensão afetiva reconhecida na atitude do cristão perante as imagens não podia senão favorecer a utilização dos escritos de Gregório Magno por Adriano I. E, com efeito, este último, em sua epístola a Carlos Magno de 791, cita a carta de Gregório ao Bispo Serenus de Marselha. Contudo, menciona uma outra carta de Gregório que os *Libri carolini*, por sua parte, deixam de citar: a *Carta ao eremita Secundinus*.

O núcleo original dessa carta, que no princípio não se referia à questão das imagens, data de maio de 599. Entretanto, ele veio a ser enriquecido posteriormente com uma interpolação que nada deve a Gregório e que apresenta sobre as imagens um julgamento bem diferente daquele do papa na carta a Serenus de Marselha. Sob essa forma parcialmente apócrifa, a *Carta a Secundinus* não é mencionada antes de 769: nessa data é que ela teria sido levada ao Concílio de Latrão por Herulfo, Bispo de Langres. Talvez testemunhe algo do debate sobre as imagens que, nessa época, já parece ter agitado a Igreja franca, como atesta o Concílio de Gentilly de 767.

17 J. Pegon, *Dictionnaire de spiritualité*, II, 2, 1312-1321. O termo *compunctio* será reencontrado na carta de Adriano I a Constantino e Irene (785), *Epistola...*, citada, 1221 C: os papas e imperadores, escreve: *easdem imagines atque picturas ob memoriam piae compunctionis venerantes observaverunt.*

Segundo a interpolação, reputa-se ao Papa Gregório ter enviado ao eremita, a pedido deste, dois tecidos pintados (*surtarias duas*) representando o Salvador, a Virgem Maria sua mãe, São Pedro e São Paulo, assim como uma cruz e também uma chave, comparável sem dúvida às pequenas chaves de ouro mencionadas por Gregório de Tours e que, tendo estado antes em contato com o túmulo de São Pedro, serviam de talismãs contra enfermidades e espíritos malignos.[18]

O mais extraordinário nessa carta é seu vocabulário do desejo amoroso, ao comparar o desejo do eremita de ver e possuir as imagens ao desejo do amante que se apressa e precede a amada no caminho dos banhos só para vê-la passar e assim retornar feliz. O desejo que o eremita tem de ver a imagem possui uma dimensão fantasmática e obsessiva: todos os dias Secundinus quer se encher da visão da imagem e se prosternar diante dela (mesmo sabendo que é a Deus que adora) para recordar (*recordatio, memoria*) o Nascimento, a Paixão e Ressurreição de Cristo, mas também para se inflamar de amor por Deus e alcançar a plenitude da felicidade, para atingir as coisas invisíveis por meio das coisas visíveis (*per visibilia invisibilia*): a fórmula é neoplatônica, idêntica às que justificavam as posições iconódulas bizantinas e que Adriano I em vão procurará fazer serem admitidas no Ocidente. Enfim, o "santo lenho" da cruz tem uma verdadeira função mágica: protegerá o eremita até o fim de sua vida contra artimanhas e ataques do diabo.

Ao ler essa interpolação, compreende-se facilmente que a *Carta a Secundinus*[19] foi um dos argumentos, colocados sob a autoridade de Gregório Magno, que o papa Adriano I utilizou em 791 para refutar as objeções dos Francos, que os *Libri carolini* iriam exprimir. Compreende-se, também, por que os *Libri carolini* não a mencionam, tanto ela contradiz a doutrina gregoriana autêntica. Mas, na época, nenhum dos adversários desconfiavam de sua natureza apócrifa.

---

18 PL, 71, 728-729.

19 A parte autêntica da carta data de maio de 599. MGH, *Epistolae*, II, Berlim, 1957, p. 147-149, em que a interpolação é bem identificada, contrariamente à PL 77, 990-991. EWALD, Paul. Studien zur Ausgabe des Registers Gregors I. *Neues Archiv*, III, p. 431-625, 1878. Certos eruditos modernos continuam a ignorar o caráter apócrifo da interpolação: JONES, W. R. Art and Christian Piety: iconoclasm in Medieval Europe. In: GUTMAN, J. (Éd.). *The image and the Word. Confrontations in Judaism, Christianity and Islam*. Missoula (Montana): Scholars Press, 1977. p. 79.

Entre 800 e 840, identifico uma terceira geração, marcada por três fatos maiores:

– em primeiro lugar, a sagração de 800, que consolida a aliança entre o papado e Carlos Magno (mesmo se esta viesse ainda a conhecer altos e baixos) e sobretudo consagra a ruptura política, religiosa e cultural entre as cristandades do Ocidente e do Oriente, que não deixará de se agravar;

– depois, as incertezas que rodeavam Bizâncio quando do retorno ao culto das imagens; serão vistos os efeitos no Ocidente da atitude hesitante do imperador Miguel II.

– por fim, o impacto do iconoclasmo no próprio Ocidente, sob influência da heresia adocionista dos bispos Elipando de Toledo e Félix de Urgel, que o sínodo de Frankfurt de 794 tinha já condenado. Foi um de seus discípulos, o bispo Cláudio de Turim, que esteve na origem dessa crise. Suas posições são conhecidas apenas pelos escritos de detratores delas: Jonas de Orléans, Dungal de Saint-Denis, Walafrid Strabon. Entretanto, sua atitude não era completamente isolada: Agobardo de Lyon, ele também ligado ao meio espanhol, exprimiu igualmente sua aversão pelas imagens, mas sem chegar ao iconoclasmo e à rejeição da cruz como Cláudio de Turim.[20]

Um aspecto relevante da recusa herética das imagens por Cláudio de Turim é de ter mostrado, pela negação, a relação existente entre uma doutrina cristã das imagens e o mistério da Encarnação.[21] Para o adocionismo, preocupado em preservar a transcendência absoluta de Deus, a noção de uma dupla natureza de Cristo (divina e húmana) é inconcebível. Cristo seria exclusivamente homem; "adotado" por Deus, ele não seria o Filho no sentido do dogma cristão proclamado no primeiro Concílio de Nicéia.

---

20 MGH, *Epistolae*, IV, Berlin, 1895, p. 610-613 e PL 105, 459-464. O tratado de Agobardo, publicado em PL 104, 199-228, foi atribuído, mas sem razão decisiva segundo parece, a Cláudio de Turim por BELLET, P. El liber de imaginibus sanctorum bajo el nombre de Agobardo de Lyon, obra de Claudio de Turin. *Analecta Sacra Tarraconensia* 26, p. 151-194, 1953. Suas posições não me parecem, entretanto, exatamente idênticas. De outro lado, os tratados de Dungal e de Jonas foram respectivamente publicados em PL 105, 465-530, e 106, 305-388. A refutação de Walafrid Strabon é menos desenvolvida e posterior: *De rebus ecclesiasticis*, VIII, PL 114, 927 D – 930 B.

21 Essa relação se encontrava já no cerne da teologia bizantina do ícone: SCHÖNBORN, Christoph. *L'Icône du Christ. Fondements théologiques*. 3. éd. Paris: Le Cerf, 1986.

Dessa forma, tudo o que poderia estabelecer ou lembrar a relação entre as naturezas de Deus e de Cristo deveria ser banido como uma agressão à unidade e transcendência de Deus, como uma forma de adoração da criatura e de politeísmo, a começar pela cruz, que não era mais do que um infamante instrumento de suplício, e seguramente não o emblema da divindade. Preso ao vertígio de uma lógica sacrílega, Cláudio de Turim chega a dizer que, se se "adora" a cruz a pretexto de que Cristo permaneceu pregado nela durante três horas, haveria mais forte razão para "adorar" tudo o que seu corpo tocou, e na maior parte das vezes por mais longo tempo: não teria permanecido nove meses no seio da Virgem? Não teria passado bem mais de três horas em seu berço, em seus pobres cueiros de bebê? Nesse caso conviria "adorar", com muito mais razão que a cruz, todas as virgens, todos os berços, os tecidos velhos, e mesmo os barcos, os asnos, os espinhos e as lanças, porque tudo isto foi tocado por Cristo na terra... O mesmo valeria para os cordeiros, os livros, as pedras, dessa vez em razão não de sua substância, mas do sentido simbólico (*significatio*) que Jesus lhes deu.

A enumeração de Cláudio de Turim parece constituir a inversão paródica e infinita da lista legítima e finita dos objetos sagrados, estabelecida, como se viu, pelos bispos francos da geração anterior. Uma atitude tão excessiva e radical devia, por reação, incitar seus principais acusadores, Dungal e Jonas, a enumerar de modo mais firme os objetos mediadores que permitem aos homens adorar a Deus: a cruz e "sua imagem", as relíquias dos santos, os ofícios eclesiásticos. Porque Cláudio de Turim, remontando gradualmente ao passado a lista dos objetos (*hoc gradatim ascendens*), acaba por escarnecer e desprezar a Encarnação e a Paixão.[22]

Com respeito às imagens em geral, a posição dos bispos francos não mudou fundamentalmente desde seus predecessores, com a importante diferença de que, em face do iconoclasmo, elas passaram a ser defendidas juntamente com as relíquias e com a cruz. Nos *Libri carolini*, as imagens não acompanhavam ainda estas últimas. Isso ocorreu depois, sob a pressão da heresia e do iconoclasmo. Mesmo que ocupassem lugar secundário em relação ao esta-

22 Dungal, citado, 527: *Omnium sanctorum adversarius et blasphemator, inimicus crucis Christi sanctaeque ejus destructor et conflator imaginis ac per hoc gradatim ascendens, incarnationes et passionis ejus derisor et contemptor.*

tuto privilegiado da cruz e ao corpo dos santos, as imagens só podiam beneficiar-se com essa defesa comum.

Outro indício sutil dessa evolução concerne ao vocabulário: como no fim do século precedente, porém mais nitidamente ainda, as discussões sobre o sentido dos verbos *adorare*, *venerari* e *colere* alimentaram muito amplamente a polêmica. Elas permitem a Jonas de Orléans rechaçar a acusação de idolatria: o verbo *adorare*, diz ele, é enganador porque tem diversos sentidos, e é preciso ter um espírito grosseiro ou má-fé para confudi-los, como fazia Cláudio de Turim. Mas ainda aí o reconhecimento da polissemia de um termo tão essencial não estava sem dúvida desvinculado da evolução das condutas cultuais: não era de se admitir que, distinções teóricas à parte, no caso do fiel prosternado diante de um relicário, um crucifixo ou uma imagem, seria bem difícil separar a adoração exclusiva de Deus da idolatria?

No momento em que os bispos francos se mobilizavam para refutar o iconoclasmo de Cláudio de Turim, o imperador Luís, o Piedoso, recebia de Miguel II uma carta na qual este denunciava o desenvolvimento, em seu próprio império, de práticas iconódulas que considerava excessivas e que não deixavam de inquietá-lo (824).[23] Essa carta, recebida justamente antes do sínodo de Paris de 825, permite aplicar contra a iconodulia – ainda mais porque era preciso igualmente lutar contra o perigo oposto do iconoclasmo de Cláudio de Turim – também a *via media* à qual a igreja franca permanecia ligada. É extraordinário encontrar um mesmo homem sobre essas duas linhas de frente complementares: Jonas de Orléans.[24]

Uma das "autoridades" citadas pelo sínodo, junto com a *Carta de Gregório ao Bispo Serenus*, era a carta que esse Papa tinha supostamente enviado ao eremita Secundinus. Isso pode surpreender, pois essa carta, citada por Adriano I mas não pelos *Libri carolini*, dificilmente concordava com a posição carolíngia. Seria o caso de ver, na sua citação em 825, um sinal de que essa posição estava mudando? É interessante notar que os membros do sínodo de 825 eram sensíveis à contradição entre as duas cartas; eles devem ter se dedi-

23 *Libellus synodalis parisiensis*, MGH, Concilia Aevi Carolini, I, II, Verminghoff (Éd.). p. 475-480.

24 Ibid., p. 523-532 e Pl, 98, 1299 D 1350 A.

cado a defender a unidade a despeito das aparências e denunciado aqueles que pudessem pensar que o santo papa teria caído em contradição.[25]

Entre 840 e 870, com a quarta geração, o debate novamente se modificou. Em 843, o culto das imagens foi oficial e definitivamente restabelecido em Bizâncio pela imperatriz Teodora. Contudo, tendências iconoclastas persistiram no Oriente, manifestando-se a partir de 858, por ocasião do cisma de Fócio, o novo patriarca de Constantinopla. Afetado em primeira instância por essa contestação de seu poder universal, o Papa Nicolau I reagiu vigorosamente, em particular por meio de uma abundante correspondência relativa, tanto ao Oriente quanto ao Ocidente.[26]

As cartas pontificais endereçadas ao Imperador Miguel III, ao próprio Fócio e ao clero da Igreja do Oriente são muito numerosas entre 860 e o fim da década. Elas evocam os pontos de desacordo entre latinos e gregos, entre os quais, sempre, a questão das imagens: Fócio é, em particular, acusado de recusar a imagem de Cristo. Em 863, o papa reuniu um sínodo em Roma, no qual o sexto e último cânon reafirma a legitimidade das imagens em nome da tradição da Igreja e das decisões dos pontífices romanos.[27] A autoridade do Concílio de Nicéia II não é invocada, o papa procurando aparentemente impor antes a autoridade da Sé de São Pedro do que a de um concílio que se tinha passado na cristandade grega. Mas a concepção de imagem que Nicolau I defende é bem a de Nicéia II, em particular quando estabelece equivalência absoluta entre a função das palavras das Escrituras e as das cores das pinturas;

---

25 Citado, p. 528: *Sed quia hic ordo verborum ita praeposterus atque a non intelligentibus confusus videri potest, ut nisi caute consideretur, ita a non nullis minus capacibus intelligi possit, quase beatus Gregorius id, quod prius omnibus inlicitum esse praedixit, se fecisse sibique faciendi licitum esse testetut, quod quam absurdum quamque contra sanctae Dei Ecclesiae religionem de tanto ecclesiastico doctore sentire intelligendum sit, nullus, qui dicta eius scrutando vel legendo cognovit, ignorare permittitut.*

26 MGH, *Epistolae Karoli Aevi*, VI, E. Perels (Éd.), 1902 (reedição 1976), p. 433 et seq.: cartas de Nicolau I a Miguel III (860, 862, 865), a Fócio (862), ao clero de Constantinopla (866) e da Ásia (866), etc. Cf. STIERNON, D. *Constantinople IV*. Paris: [Éditions de l'Orante], 1967. (Histoire des conciles oecumeniques, V).

27 Mansi, XVI, 109-110. Para o 3. cânon de Constantinopla IV, proclamado em 28 de fevereiro de 870, ver STIERNON, D. *Constantinople IV*. Paris: [Éditions de l'Orante], 1967. p. 280.

esta proposição vai bem além da fórmula gregoriana definindo a imagem pintada como "Bíblia dos iletrados". Para Nicolau I, as cores, como as palavras, devem permitir uma "ascensão" ao protótipo e a veneração das imagens é uma condição para a salvação: aquele que não contemplara a forma sensível de Cristo daqui de baixo não poderia contemplá-la em glória no além. Esse sexto cânon do sínodo de 863 é que foi retomado integralmente na correspondência pontifical, e depois proclamado em 870 no terceiro cânon do VIII Concílio Ecumênico de Constantinopla.

Entretanto, quando em 867 Fócio proclama a queda de Nicolau I, este procura apoio junto aos prelados latinos, escrevendo, de uma parte, a Hincmar e aos bispos do reino de Carlos o Calvo, e, de outra parte, aos Bispos do reino de Luís, o Germânico, que se reuniram em Worms em 868.[28] O apoio de uns e de outros não foi negado ao papa. Diversos tratados refutando os argumentos dos Gregos encontram-se conservados: os do Bispo Enéias de Paris, do Monge Ratramne de Córbia, assim como as decisões do Sínodo de Worms. Na carta do papa a Hincmar e nas demais, a questão das imagens não é mencionada junto aos outros pontos de desacordo entre o Oriente e o Ocidente. São mencionadas, antes de tudo, a questão da procissão do Espírito Santo (*Filioque*), depois a do casamento dos padres e do porte de barba por eles, da natureza do pão destinado à hóstia, do jejum do sábado e da quaresma, da composição do crisma batismal, da ordenação dos bispos, do cordeiro pretensamente oferecido em sacrifício sobre o altar pelos latinos.

Tudo leva a crer que o papa procurou evocar a questão das imagens apenas no âmbito das difíceis relações com os gregos – para reforçar a autoridade de Roma sobre a Igreja universal e para lembrar a posição tradicional da Igreja. Em contrapartida, tendo grande necessidade do apoio dos bispos do Ocidente contra Fócio, mas lembrando-se das discussões que seu predecessor Adriano I tivera com eles a propósito das imagens, Nicolau I talvez tenha, por seu lado, desejado não colocar em evidência uma questão que, também no Ocidente, continuava sujeita a controvérsias.

---

28 MGH, *Epistolae*... VI, citado, p. 100, p. 600-609 e PL 119, 1152-1161: carta do papa a Hincmar. Respostas de Ratramne de Córbia; PL 121, 223-346, e do bispo Enéias de Paris: Ibid., p. 685-762. A resposta do bispo Odo de Beauvais continua perdida. Resposta dos prelados alemães: PL 119, 1201 et seq.

Mas no Ocidente as atitudes para com as imagens estavam em via de mudar. Com efeito, paradoxalmente, enquanto aumentava o fosso entre o Oriente e o Ocidente, a iconografia bizantina continuava a exercer influência na do Ocidente, sobretudo na corte dos otônidas, e as atitudes para com as imagens tendiam a ser unívocas: ao menos neste ponto, a polêmica não tinha mais razão de ser senão para o passado. Ela significava cada vez menos enquanto um ponto essencial da doutrina ocupava cada vez mais o centro da polêmica, a questão do *Filioque*, que desempenharia papel central no cisma de 1054. Nessa data, desacordos de menor importância, como o casamento dos padres, foram também mencionados, mas a questão das imagens, na metade do século 11 e no século seguinte, passou a se omitida nos tratados escritos contra os Gregos.[29]

A TRANSFORMAÇÃO DAS IMAGENS E DAS ATITUDES PERANTE AS IMAGENS NO OCIDENTE

Dois séculos apenas depois de ter suscitado tão ásperos debates teóricos e políticos, as imagens se tornaram, no Ocidente, objeto de práticas comparáveis às que os bispos francos tinham denunciado entre os gregos. Duas modificações especialmente chamam atenção, as quais se afirmaram em torno do ano mil.

A primeira se refere à transformação da cruz em crucifixo, na figura, pintada ou em relevo (ouro, marfim, madeira, metal) de Cristo crucificado. Do *signum* da cruz, passa-se assim a uma nova imagem: a *imago crucifixi*. Esta pode receber relíquias e se torna objeto de intensas práticas devocionais e litúrgicas. Essa evolução não se reduz a uma transformação de formas plásti-

29 Em 1054, no relato de sua legação em Constantinopla, Humberto de Silva Candida (ou de Moyenmoutier), legado papal, denuncia como herético o ícone do Cristo morto que encontrou entre os gregos. Cf. BELTING, Hans. *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin: [Mann], 1981, p. 220. Mas é relevante que a questão da imagem não seja tratada em sua refutação sistemática das opiniões cismáticas dos gregos: PL 143, 911 et seq. Da mesma maneira os tratados *Contra Graecos* do século 12 colocam em primeiro lugar o *Filioque* e não falam das imagens: Anselmo, PL 158, 551-554, Hugo Eterianus, PL 202, 227-396.

cas, mas traduz uma mudança considerável da sensibilidade religiosa: a promoção da idéia da humanidade de Cristo, que leva à contemplação do Cristo morto sobre a cruz, e não mais somente da majestade do Deus julgando os homens por ocasião do fim dos tempos.[30]

A segunda evolução concerne à passagem do relicário simples em forma de caixa à estátua-relicário, em três dimensões, representando a Virgem, um santo, uma santa ou uma parte de seu corpo (cabeça, braço, pé), depois à estátua desprovida de relíquias e venerada por si mesmo. Fixemo-nos um pouco mais longamente nessa segunda evolução.

A cronologia e a repartição geográfica das estátuas-relicário encontram-se hoje bem estabelecidas pelos historiadores da arte.[31] Essas novas imagens são atestadas a partir dos anos de 880, e se dizem respeito principalmen-

30 Não posso me estender aqui sobre todos esses aspectos muito complexos. Cf. THOBY, P. *Le Crucifix des origines au Concile de Trente*. Nantes: [s.n.], 1959. Exemplos célebres de grandes cruzes de ouro ciselado, inscrustradas de pedras preciosas e recebendo relíquias: depois das cruzes da época carolíngia (cruz de Berengário, cruz das Ardennes, etc), as do ano 1000: a cruz do Império, a cruz de Lotário do tesouro da Catedral de Aix-la-Chapelle, a cruz do abade Teofano, as duas cruzes da condessa Gertrudes, a segunda cruz da abadessa Matilde, a cruz da vitória de Oviedo, etc. Mas nessa época se multiplicam as cruzes ou o Crucificado é representado em relevo na face principal: crucifixo de Essen, crucifixo dito de Gisele da Hungria, crucifixo do Victoria and Albert Museum, "Gerokreuz", etc. Cf. TALARON, Jean. In: GRODECKI, L. et al. *Le Siècle de l'an mil*. Paris: Gallimard, 1973. p. 254 et seq., e DUBY, G. *Adolescence de la chrétienté occidentale, 940-1140*. Genebra: Skira, 1967. p. 185. Salvo exceções, os historiadores insistem mais sobre as formas plásticas do que sobre as formas cultuais da qual eram objeto e que lhes davam sentido: HEITZ, Carol. Adoratio crucis. Remarques sur quelques crucifixions préromanes em Poitou. In: *Études de Civilisation Médiévale, IX-XII siècles*. Melanges E. R. Labande. Poitiers: CESCM, 1974. p. 395-346, e Etienne Delaruelle, *Le crucifix dans la pieté populaire et dans l'art du V au XI siècle*, reeditado em *La pieté populaire au Moyen Age*. Turin: Bottega d'Erasme, 1975. p. 27-42. Analiso na segunda parte deste livro os textos contemporâneos relativos à devoção ao crucifixo.

31 HUBERT, Jean; HUBERT, Marie-Clotilde. Piété chrétienne ou paganisme? Les statues-reliquaires de l'Europe carolingienne. In: *Christianizzazione ed organizzazione ecclesiastica delle campagne nell'alto medioevo*: espansione e resistenze, Spoleto, 10-16 avril 1980, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XXVIII, Spoleto, 1982, p. 235-275, e FORSITH, Ilene H. *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*. Princeton: Princeton University Press, 1972.

te ao centro da França, aparecem também secundariamente na Alemanha (Essen) ou na Inglaterra (Elie). Assiste-se, então, com toda evidência, a transferência da devoção às relíquias nas novas imagens: as conseqüências foram consideráveis para o próprio culto das imagens, porque era também a estátua, e não apenas as relíquias que ela continha, que estava sendo venerada. Ao fim, a presença das relíquias nessas estátuas devocionais não era mais necessário para que elas viessem a ser objeto de um culto, como mostra bem o episódio do incêndio da Igreja de Santa Maria Madalena de Vézelay, na metade do século 12. Tendo o fogo chamuscado mas poupado miraculosamente uma estátua de madeira da Virgem, esta foi confiada a um restaurador (Lampertus *reparator*) que descobriu entre os ombros uma pequena porta coberta pela pintura. Ele a abriu em presença dos superiores do mosteiro, que tiveram a surpresa e a felicidade de encontrar na cavidade as relíquias da Virgem e de diversos santos. É seu espanto que me interessa aqui: mostra que na metade do século 12 a presença de relíquias em estátuas não era mais considerada necessária para que viesse a ser venerada.[32]

Diversos textos permitem compreender o que foi o culto das estátuas-relicário. O relato de Arnaldo, Diácono da Catedral de Clermont, da visão de Roberto, Abade de Mozat, em Auvergne, informa sobre a fundação de uma tal *majestas* da Virgem na nova catedral românica em 946.[33] A novidade desse tipo de estátua, na metade do século 10, permite compreender o essencial da narração, e em primeiro lugar que se tratava de um sonho: porque estabelece uma relação direta com o divino; na Idade Média, a visão ou o sonho vem a ser, na maior parte das vezes, meios de legitimação de uma novidade, seja ela de natureza ritual, institucional ou artística. Noutro sentido, o sonho é uma forma de ensinamento e um guia para a ação:[34] aqui, a estátua é realizada e colocada sobre uma coluna em conformidade com as indicações oníricas. No interior do

32 Hugo de Poitiers, *Historia vizeliacensis ab an. 846 ab an. 1147*, PL 194, 1659-1661 (esta narrativa foi escrita entre 1156 e 1167).

33 RIGODON, R. Vision de Robert, abbé de Mozat, au sujet de la basilique de la Mère de Dieu. *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne* 70, p. 27-45.

34 SCHMITT, Jean-Claude. Rever au XII siècle. In: GREGORY, Tullio (Éd.). *I sogni nel medioevo*. Rome: Ateneo, 1985. p. 291-316, retomado em *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*. Paris: Gallimard, 2001. p. 263-294.

próprio sonho, diversos elementos insistem na caução sobrenatural que deve legitimar um modo de figuração inusitado, cuja novidade inquieta. Assim, durante a fabricação da estátua, abelhas, símbolos da virgindade de Maria, colocam em fuga um enxame diabólico de moscas. Para o sonhador, a nova catedral aparece também como uma réplica do Paraíso. No sonho de Roberto, o Abade defunto de Mozat que o precedera, chamado Drucbert, desempenha também um papel destacado, pois ele é um fantasma, mas não um fantasma qualquer: chamado de *patronus*, tem o título e o papel de um santo. Mas participa por assim dizer da antiga geração, na medida em que, quando vivo, essas estátuas eram ainda desconhecidas. De onde suas questões cheias de admiração e este outro fato significativo: se é ele quem conduz o bispo de Clermont no começo do sonho, passa a ser conduzido por este quando se trata, um pouco mais tarde, de descobrir o lugar da nova catedral e da majestade da Virgem.

Ora, o lugar é, também ele, rico em significados: inscreve-se sobre o eixo central da igreja, reservado aliás ao Cristo pintado sob suas três formas (de cordeiro, de crucificado e de juiz). O lugar central atribuído à Virgem tende assim a colocá-la no mesmo plano que seu filho; o nome da estátua da Virgem, *Majestas*, é o mesmo que designa as duas pinturas que representam Cristo, na cruz e depois em glória no Juízo Final. A Virgem guarda aqui o lugar, os atributos e o nome reservados ao Filho de Deus; seu culto apresenta, para o dogma, um risco real de politeísmo que, sem dúvida, não deixou de ser notado pelo autor do relato que, no final, toma o cuidado de dedicá-lo a "Nosso Senhor Jesus Cristo". Além disso, a majestade foi levantada sobre uma coluna, quer dizer, na mesma posição dos ídolos pagãos como são representados pela iconografia cristã na Idade Média. Isso mostra a audácia dessa nova imagem e a necessidade de cercar sua fabricação e sua consagração de todas as precauções enunciadas na narrativa.

Falar de "ídolos cristãos" não parece aqui abusivo, ainda menos porque não se tratava de um caso isolado nessa época. Disso ficamos convencidos ao analisar de perto o *Livre des miracles de Sainte Foy de Conques* (Livro dos milagres de Santa Fé de Conques), iniciado no início do século 11 pelo Monge Bernardo de Angers, e continuado depois dele.[35] Aqui, o autor não descreve a

35 *Liber Miraculorum sancte Fidis*. Introduction et des notes par A. Bouillet. Paris: [A. Picard], 1897.

fabricação da estátua, que devia ter sido acabada pouco tempo antes, mas evoca com singular precisão os usos rituais da estátua-relicário da jovem mártir. Essa estátua é a motivação da peregrinação e a causa principal de seu desenvolvimento; ela atrai toda a sorte de doentes ávidos de cura milagrosa ou todos aqueles que, curados ou libertados, vêm diante da estátua pagar promessa e dar-lhe oferenda. Ao mesmo tempo, a estátua é a mola mestra do poder do mosteiro perante os senhores feudais, que não deixavam de se apropriar dos bens dos monges ou de contestar antigas doações. Sendo móvel, era levada em procissão pelo seu território para demarcar-lhe os limites, afirmar sua propriedade e castigar aqueles que o contestassem. Para os monges também, e não somente para o "povo" de *rustici* e de *milites*, a estátua-relicário de Santa Fé é a santa realmente presente e atuante, aparecendo nos sonhos, fascinando com seu olhar os que vêm implorar a ela, emitindo sons no silêncio da noite e dando alívio aos que nela têm fé e buscam ter com ela um contato físico.

Na passagem do ano mil, paradoxalmente, o Ocidente parece assim ter adotado em relação às imagens atitudes cultuais semelhantes às dos gregos. É preciso, entretanto, sublinhar três diferenças importantes:

– aqui as imagens em questão não são ícones em duas dimensões, mas estátuas em três dimensões, o que colocava para a sensibilidade cristã um problema suplementar de legitimidade, a tridimensionalidade estando tradicionalmente ligada aos ídolos pagãos;

– depois, o poder sobrenatural dessas imagens deveu-se, durante muito tempo, ao fato de que elas continham relíquias, nada de parecido para os ícones orientais, que asseguravam por si mesmas a presença do "protótipo" do qual eram, ao mesmo tempo, a imagem e a relíquia;

– por fim, o descompasso cronológico é considerável e deverá ser explicado na medida em que, no decurso de dois séculos, mesmo levando em conta as diferenças regionais, a reviravolta das atitudes ocidentais parece completa.

Entretanto, essa evolução provoca vivas resistências nas quais se pode ver, ao contrário, a confirmação da novidade do culto ocidental das imagens. Mas essas reações, por seu lado, obrigaram os clérigos a desenvolverem uma argumentação capaz de justificar o culto das imagens contra aqueles que, no próprio Ocidente, contestavam-no ainda, à margem da Igreja (heréticos), fora dela (judeus) ou mesmo em seu interior (São Bernardo e a tradição cisterciense).

No princípio do século 11, o desenvolvimento e as inovações da arte e do culto cristãos, no Ocidente, ocorreram paralelamente à aparição das "heresias populares" que, desde sua origem, denunciaram todas as formas de mediação entre os homens e Deus instituídas pela Igreja: os heréticos voltaram-se contra as cruzes, os crucifixos, as imagens e seu culto, as prerrogativas sacramentais do clero, ou ao culto dos santos e das relíquias. A rejeição da cruz é explícita desde o ano mil junto ao primeiro herege mencionado, Leutard de Vertus, depois por volta de 1017-1018 junto aos heréticos da Aquitânia que Ademar de Chabannes denunciou, em 1028 em Monteforte, no Piemonte, segundo o testemunho de Landolfo Senior,[36] ou após 1105 com Pedro de Bruys, contra o qual o Abade de Cluny Pedro, o Venerável, refutou os argumentos.[37] Na maior parte das vezes, a rejeição da cruz pelos heréticos vai paralela à rejeição das imagens, como ocorre entre os cátaros e os valdenses.[38]

A contestação herética, sem dúvida, provocou por reação na Igreja as posições mais favoráveis ao culto e ao desenvolvimento das imagens religiosas, das quais se conhece aliás uma floração artística a partir do século 12. Ela também encorajou os clérigos a dar uma base teórica ao novo culto das imagens para conferir-lhe legitimidade.

Um dos casos mais esclarecedores é o dos heréticos condenados no Sínodo de Arras em 1025, sob o episcopado de Geraldo de Cambrai.[39] Esses heréticos contestavam a legitimidade da eucaristia e de outros sacramentos, como a penitência e o casamento, e queriam abolir as ordens eclesiásticas. O bispo refuta seus argumentos ponto a ponto, em particular para justificar a veneração da cruz, a imagem do crucificado e as demais imagens religiosas. Lembra que a cruz é o *signum*, o *vexilum* do Salvador: é ela que se evoca, mas é Ele que se adora. O exemplo vem de Santo André que, na hora do martírio na cruz, cantou em louvor deste instrumento de suplício que viria a ser completa-

36 TAVIANI, Huguette. Naissance d'une hérésie en Italie du Nord au XI siècle. *Annales ESC*, 5, p. 1.224-1.252, 1974.

37 Pierre le Vénérable, *Contra Petrobrusianos*, PL 189, 719-850.

38 BORST, Arno. *Les Cathares* (1953). Paris: Payot, 1974. Trad. fr.

39 As atas do sínodo são conhecidas pela carta enviada pelo bispo a outro bispo, talvez de Liège, para preveni-lo contra o perigo herético. Cf. PL 142, 1306-1307 e MGH, SS, VII, p. 486.

mente associado a Cristo: *Salve crux, quae in corpore Christi dedicata est.* Emprestado à liturgia, o hino é aqui retomado como argumento contra os heréticos: de maneira significativa, ele se vale de um vocabulário do desejo amoroso (*O bona crux [...] diu desiderata, sollicite amata, sine intermissione quaesita*) que lembra da carta do Pseudo-Gregório no século 8 a propósito das imagens.

Cuidadoso, Geraldo de Cambrai distingue a cruz do crucifixo – que leva a imagem do Crucificado. E apresenta o que nomeia de *ratio*: o crucifixo já tinha sido anunciado desde o Antigo Testamento na forma da serpente de bronze (*Nm* 21, 8), que, já para *João* 3, 14, devia ser interpretada como uma prefiguração de Cristo crucificado. A seguir o bispo dá uma *alia ratio*: a imagem do crucifixo permite a edificação dos *illiterati*, que, vendo pintada a Paixão de Cristo, adorarão Cristo. Essa razão é simplesmente a mesma que Gregório dava para as imagens. Mas aqui, e para o crucifixo, Geraldo de Cambrai vai mais longe. Assim como Santo André ligou seus próprios membros na madeira da cruz para identificar-se completamente com Cristo, a vista da "imagem visível" do Salvador crucificado fará mais do que apenas instruir o povo, pois "excitará o espírito interior do homem" e virá mesmo "inscrever-se no coração, de tal sorte que cada um reconhecerá em si mesmo sua dívida para com o Redentor".[40]

O Bispo Geraldo acrescenta, enfim: "Pode-se ter o mesmo raciocínio a propósito das imagens dos santos que estão na santa Igreja" (*similiter de imaginibus sanctorum ratiocinari licet, quae ideo in sancta ecclesia fiunt*), e também em relação às da Virgem, dos anjos, dos apóstolos e mártires, dos confessores e das virgens e dos demais santos: não são elas que adoramos, elas nos "excitam interiormente" à contemplação da graça divina, e as ações dos santos nos ensinam a virtude. Mas notemos a diferença que o bispo estabelece entre elas e o crucifixo: mesmo se essas imagens, como a do Crucificado, suscitam a emoção da alma, não se inscrevem no coração a exemplo desta última. Não haveria aí duas "razões" diferentes, a do crucifixo e a das demais imagens? Parece-me que a introdução do crucifixo na categoria das imagens e, ao mesmo tempo, a distinção estabelecida entre as funções religiosas, conferidas

40 PL 142, 1306 C: *Non enim truncus ligneus adoratur, sed per illam visibilem imaginem mens interior hominis excitatur, in qua Christi passio et mors pro nobis suscepta tanquam in membrana cordis inscribitur, ut in se unusquisque recognoscat quanta suo Redemptori debeat* [...].

respectivamente a esses dois tipos de *imagines*, são traços importantes da reflexão sobre as imagens elaboradas nos séculos 11 e 12.

Entretanto, reflexão não se desenvolveu somente como uma reação ao argumento contrário dos heréticos. No século 12, também se intensificou o debate teológico entre judeus e cristãos e a questão das imagens aí teve um lugar de destaque. Essa questão certamente não era o ponto central, e sim a recusa dos judeus em reconhecer o Messias, do qual decorrem todos os outros pontos de desacordo: o papel da Virgem, a legitimidade da Igreja, a maneira de interpretar o Antigo Testamento. Do lado judeu, os tratados de polêmica anticristãos aparecem na primeira metade do século 12. Quando concedem algum espaço para a denúncia das imagens religiosas, lembram a interdição enunciada em *Êx* 20, 4 e acusam os cristãos de idolatria.[41] A tradição polêmica é muito mais antiga do lado cristão: remonta a São Paulo e aos Pais da Igreja, e já tinha florescido na época carolíngia, mas intensificou-se consideravelmente no século 12, em que identifico cerca de uma dúzia de tratados *contra judaeos*.[42] Pelo menos três, todos de origem monástica, dedicam-se a refutar, entre outros, os argumentos judaicos contra as imagens, o que aparece como um tema novo na controvérsia entre as duas confissões. Antes do século 12, só Agobardo (840), em seu tratado *De judaicis superstitionibus*, tinha sentido necessidade de refutar a acusação de idolatria pronunciada pelos judeus contra os cristãos.[43] O fato é de resto mais extraordinário porque ele próprio, como já se viu, tinha uma atitude de reserva com respeito às imagens

41 O primeiro tratado desse tipo teria sido o de um judeu provençal da primeira metade do século 12, Joseph Kimhi, o *Sefer ha-Berit* ou *Livro da Aliança*, éd. *The Book of the Convenant*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1972. p. 71-72. Para os tratados ulteriores, ver BERGER, David. *The Jewish-Christian Debate in the High Middle Ages. A critical Edition of the Nizzahon Vetus*. Philadelfia: The Jewish Publ. Society of America, 1979. p. 213-214, 331-332.

42 VERNET, F. Controverses avec les juifs. *Dictionnaire de théologie catholique*, VIII, 1870-1914. BLUMENKRANZ, Bernard. *Juifs et chrétiens dans le monde occidental (430-1096)*. Paris: Imprimerie nationale, 1960. Esp. p. 162, 280-286, e Id., *Les auteurs chrétiens latins du Moyen Age sur les juifs et le judaisme*. Paris: Mouton, 1963.

43 PL 104, 88A. Pode-se ainda acrescentar um texto breve do século 8 de Adamnanus, Bispo de Iona, concernente ao ato sacrílego de um judeu em relação a uma imagem de madeira da Virgem; mas, significativamente, o fato é apresentado como se tivesse passado em Constantinopla; Adamnanus, *De locis sanctis*, III, 5, PL 88, 722 et seq.

cristãs: não estaria defendendo a ortodoxia de sua posição ao se distinguir dos judeus, mais radicais que ele? Por aí se vê a que ponto a questão da imagem desempenhou um papel sutil de identificação entre as religiões e, no interior da Igreja, entre suas diversas correntes de pensamento.

Dos três tratados antijudaicos do século 12 que evocam a questão das imagens, um é inglês, pouco anterior à primeira cruzada: a *Disputatio Iudei et Christiani*,[44] de Gilbert Crispin de Westminster (+ 1117); o segundo é francês: o *Tratactus de Incarnatione Contra Judaeos*,[45] de Guibert de Nogent (+ 1124); e o terceiro é alemão: o *Dialogus inter Christianum et Judaeum*,[46] de Rupert de Deutz (+1130).

Este último, que refuta mais longamente a acusação de idolatria que os judeus imputavam aos cristãos, deve ser posto em relação com outra obra contemporânea muito singular, a autobiografia de Hermann o Judeu, de Mayence, convertido ao cristianismo que depois veio a integrar a ordem de Prémontré.[47] Com efeito, o problema da imagem e também a influência de Rupert de Deutz desempenham papel central nessa narrativa de conversão escrita por volta de 1150: quando Hermann sentia-se envolvido pela fé cristã, seu ímpeto foi afetado no dia em que, entrando pela primeira vez numa igreja cristã, deparou-se aí com um "ídolo monstruoso" – o crucifixo. Ele vai "disputar" com o Abade Rupert de Deutz, que lhe expõe em detalhe a justificação cristã das imagens e termina por convencê-lo de que não se tratava de idolatria. Então, Hermann não mais hesita em se converter.

Dessa maneira, dispomos de dois escritos de Rupert de Deutz, ou concernente a ele, a respeito da posição cristã perante os judeus e das imagens cristãs, que testemunham diferentemente suas concepções na matéria: um testemunho direto, em seu tratado, e um indireto, nas palavras que Hermann lhe

44 BLUMENKRANZ, Bernard (Éd.). Utrech-Anvers, spectrum, 1956, esp. p. 65-68.

45 PL 156, 489-528, esp. 524-525.

46 PL 170, 599-610, esp. 601-608.

47 PL 170, 803-836. Cf. SCHMITT, Jean-Claude. L'autobiographie rêvée., *Problèmes et methodes de la biographie*, actes du colloque (mai 1985). Paris: Sources et Travaux historiques, Publications de la Sorbonne, 1985. p. 153-166. Retornarei a este texto num próximo livro (o texto veio a ser publicado com o título *La conversion d'Hermann le Juif*: autobiographie, histoire et fiction. Paris: Seuil, 2003). (N.T.)

atribui na autobiografia. Mesmo não sendo possível entrar aqui em todos os detalhes, o fato suficientemente raro de dispormos de dois documentos faz merecer algum exame.

Nos dois casos, o debate tem a forma da *disputatio* erudita, pois trata-se de diálogos referentes a autoridades das escrituras, exclusivamente veterotestamentárias, o debate se desenvolvendo a partir de uma base textual comum aos judeus e aos cristãos. Mas suas respectivas atitudes se mostram opostas, e se os judeus defendem uma interpretação literal, que leva a seguir à risca a interdição de fazer e de venerar as imagens, quanto à Rupert, como é normal, defende uma interpretação tipológica e cristológica do Antigo Testamento. Essa interpretação lhe parece ter melhor fundamento porque o próprio Antigo Testamento não ignorou completamente as "imagens", citando por seu lado, em conformidade com uma já muito longa tradição, os querubins da Arca da Aliança e a serpente de bronze.

O mais interessante talvez seja a distinção que ele estabelece entre dois tipos de imagens como antes dele já tinha sido feito, mas com menos nitidez, o bispo Geraldo de Cambrai. De um lado estão as imagens comuns dos santos, para as quais enuncia, diz ele, a *ratio generalis*, na tradição gregoriana, e que tem por função "ornar" o templo e lembrar (*recordatio*) a história sacra. De outro lado, distingue a *imago crucifixi*, que permite a quem a venera se identificar com Cristo sofredor. Essa imagem do Salvador, e só ela, tem uma função quase sacramental, e para descrever essa identificação Rupert utiliza o termo muito forte, *adoptio*, que, no latim dos cristãos, aplica-se ao batismo.

No princípio do século 12, com Rupert de Deuz, chega-se seguramente a uma verdadeira teoria da imagem ligada sempre à concepção "mediana" de Gregório Magno, contudo somente para as imagens dos santos: ela integrou a noção de *transitus*, mas aplicando-a unicamente à imagem de Cristo na cruz. A teoria de Rupert ilustra uma notável racionalização da imagem – o termo é do próprio Rupert –, mas equivaleu também a conter as funções da imagem em limites estritos.

Exatamente na mesma época, o extraordinário desenvolvimento da iconografia cristã era, por sua vez, denunciado no próprio interior do clero, por aquele que foi senão o verdadeiro fundador da ordem de Cister, pelo menos seu principal inspirador, São Bernardo. A *Apologia a Guilherme de Saint-Thierry*, crítica severa do modo de vida, da riqueza e também da arte

cluniacense, é bem conhecida.[48] Interessa-me somente compará-la com os outros textos já analisados. O primeiro ponto a ser observado é que, uma vez mais, a questão das imagens é evocada num contexto e num tom polêmicos. Entretanto, aqui o adversário não é mais nem herege e nem judeu, mas outros monges. O texto de São Bernardo impressiona, em segundo lugar, pelos limites sociológicos de seu campo de aplicação: se nas categorias do "século" e do "claustro", identificadas respectivamente aos valores do "corporal" e do "espiritual", reencontram-se os *illiterati* e *litterati* de Gregório Magno, apenas estes últimos interessam ao cisterciense. Proibidas nas igrejas e nos claustros, as imagens podiam ser toleradas para os clérigos seculares ou para os simples laicos, mas a *Apologia* não tinha a intenção de dizê-lo. Enquanto Gregório Magno, e também o beneditino de obediência tradicional Rupert de Deutz – da mesma época de São Bernardo – e Suger (quando edificou a nova fachada de Saint-Denis, aberta ao mundo laico) preocupavam-se com a religião dos laicos e reconheciam a utilidade que as imagens podiam ter para eles, disso o abade cisterciense não diz uma palavra.

Esse ponto de vista exclusivamente monástico explica em parte que o julgamento de São Bernado a respeito das imagens pareça tão radical: é que ele não é compensado pelas observações habituais sobre as funções positivas das imagens destinadas aos iletrados. Sem negar a originalidade de São Bernardo, ela parece menos forte ao se considerar seu propósito porque, mesmo exclusivamente para o mosteiro, um Rupert de Deutz continua a assinalar a ligação privilegiada do monge e do abade com a imagem por excelência que se oferece à sua contemplação: a do crucifixo. A *Vita prima* de São Bernardo exaltará da mesma maneira, pelo viés do maravilhoso cristão, a devoção do santo pela imagem do Crucificado.[49]

48 BERNARD, S. *Apologia, Opera III*. LECLERCQ, J.; ROCHAIS, H.-M. (Éd.). Rome: [s.n.], 1963, p. 63 et seq. Esp. p. 104-107. Cf. DUBY, Georges. *Saint Bernard et l'art cistercien*. Paris: AMG Flammarion, 1976.

49 *S. Bernardi Vita prima*, PL 185, 420: "como o santo encontrava-se prosternado diante do altar, o crucifixo apareceu no solo, diante dele; o santo pôs-se a adorá-lo e o cobriu de beijos; então Cristo, soltando seus braços da cruz, passou-os em torno de seu pescoço (*cum devotissime adorabat [...] separatis bracchis a cornibus crucis videbatur eumdem Dei famulum amplectantem ac astringere sibi* [...]).

RETORNAR AOS GREGOS

Na própria época em que Rupert e São Bernardo escreviam, estava se esboçando uma redescoberta das tradições gregas relativas às imagens. Partindo desse período de abertura até o século 13, é possível observar que essa redescoberta seguiu por diversos caminhos: o da teologia mística de um Suger, o da literatura canônica, o da teologia racional que se afirmou ao fim do século culminando na escolástica do século 13, e enfim o da literatura litúrgica.

O primeiro instrumento da reformulação teórica da questão das imagens no século 12 foi o neoplatonismo cristão, como tinha sido elaborado no século 5 nas obras do Pseudo-Dionísio o Areopagita, a *Hierarquia Celeste*, *Hierarquia Terrestre* e *Nomes divinos*. No Oriente, essa doutrina teve um impacto decisivo sobre a teologia, em particular a do ícone;[50] era desse modo reconhecida sua participação na "emanação" divina por toda a criação; afirmava-se uma relação entre a "semelhança" da imagem e seu protótipo divino; o papel de mediação do ícone – o *transitus* – entre os homens e Deus e o culto das imagens, era considerado possível e teologicamente fundamentado. No Ocidente, existiu um platonismo difuso, que influenciou Santo Agostinho e Boécio. As obras do Pseudo-Dionísio foram traduzidas e comentadas na época carolíngia por João Escoto Eurígena, e nos escritos de Adriano I reconhecemos vagamente alguma fórmula com característica neoplatônica. Mas, até o século 12, pode-se dizer que o impacto dessa teologia permaneceu fraco no Ocidente.

Se um Suger, Abade de Saint-Denis, redescobre a obra do Pseudo-Dionísio no princípio do século 12, é em parte por razões ideológicas: a mescla em um só Dionísio de diversas pessoas ilustres com este nome – o Areopagita convertido por São Paulo, o primeiro bispo e mártir de Paris no século 3, o teólogo sírio do século 5 – dava um brilho considerável à abadia que se glorificava de possuir suas relíquias. Mas a influência do Pseudo-Dionísio nessa época se estendia bem além dessa abadia e, também em Paris, ela marcou a teologia de um Hugo de São Vítor (+ 1141) e de sua escola teológica e mística.

50 Ver para os primeiros séculos a excelente obra de SCHÖNBORN, Christoph. *L'Icône du Christ. Fondements théologiques*. 3. éd. Paris: Le Cerf, 1986.

Sobre a questão da imagem, essa doutrina representava uma verdadeira ruptura na tradição especulativa ocidental, que, no essencial, permanecia fiel a Gregório Magno; ela permitiu, no plano teórico, uma aproximação considerável entre essa tradição e as posições pró-icônicas bizantinas tão vigorosamente combatidas no passado. Que fatores tornaram possível essa reviravolta?

Não me parece suficiente buscar as razões apenas na história intelectual – considerando-a de maneira autônoma. Os novos interesses da cultura erudita e a redescoberta da teologia grega são indiscutíveis. Mas convém, sobretudo, ver o que permitiu a utilização do Pseudo-Dionísio, quer dizer, uma teorização *a posteriori* das práticas relativas às imagens cristãs como tinham sido implantadas no Ocidente na virada do ano mil e se desenvolvido em seguida, arriscando-se a cair numa idolatria que tanto os heréticos quanto os judeus, e inclusive os muçulmanos,[51] tinham boas razões de denunciar. A teoria erudita ganhou forma depois que práticas comuns, partilhadas pela maior parte dos clérigos e laicos, encontravam-se difundidas; ao menos aos olhos dos clérigos mais eruditos ou da maioria entre eles, ela deu a legitimidade que lhe ainda faltava.

Contentar-me-ei aqui de evocar brevemente o testemunho de Suger, o mais rico de que dispomos. Este, com efeito, no momento em que reconstruía sua abadia de Saint-Denis, explicou as razões de sua iniciativa e descreveu sua realização em 1144, por ocasião da consagração do novo edifício, depois entre 1145 e 1147, em suas memórias de 23 anos de administração abacial.[52] Nesta última obra, Suger lembra, em primeiro lugar, como reconstituiu pacientemente os bens materiais de sua abadia, primeira etapa indispensável para

51 Ver a interessante observação de um muçulmano do século 12 em MIQUEL, André. *Ousâma. Un prince syrien face aux croisés*. Paris: Fayard, 1986. p. 89: "As tolices dos Francos não têm limites em matéria de fé. Um dia eu estava com Muin al-Dîn Anur em Jerusalém. Chegamos na cúpula do Domo da Rocha quando um Franco veio dizer-lhe: "Queres ver o Deus menino?". E nos levou a uma imagem que representava Maria com o Menino Jesus – que Deus o bendiga! – sobre seus joelhos. "Eis o Deus Menino!", extasiava-se nosso guia. Felizmente, sabemos: a Majestade do Altíssimo despreza tudo o que podem dizer os ímpios".

52 LECOY DE LA MARCHE, A. (Éd.). *Oeuvres de Suger*. Paris: [s.n.], 1867 (Société de l'Histoire de France, 42). Os textos de Suger relativos à arte foram reeditados, traduzidos em inglês e comentados por PANOFSKY, Erwin. *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis*. Princeton, NJ: [Princeton University Press], 1946.

poder promover a reconstrução da igreja e seu enriquecimento. Descreveu a seguir sua obra de construtor, edificando uma nova fachada ocidental com duas torres e três pórticos, depois um novo *chevet*[*] que, com suas 16 vidraças historiadas, servirá de cofre ao túmulo, também inteiramente refeito, do mártir Dionísio e de seus dois companheiros – Rústico e Eleutério. Depois ele fala dos "ornamentos" (cap. 30: *De ornamentis*) que realizou para sua igreja: a parte dianteira do altar em ouro, um gigantesco crucifixo do qual se sabe que media mais de cinco metros de altura, os vasos sagrados, e em toda parte o brilho do ouro, das pedras preciosas, dos vidros translúcidos e multicoloridos, formas visíveis da "emanação" divina.[53] Suger não estabelece diferença entre a *imago crucifixi* e as demais imagens; nem mesmo entre elas todas e os demais objetos sacros: todos entram numa mesma e vasta categoria de *ornatus*, todos manifestam o poder radiante de Deus, todos são instrumentos de uma inteligência mística:

> Quando fui tomado pelo amor da beleza da casa de Deus, o esplendor multicolorido das gemas por vezes me arrancava às preocupações exteriores, e a diversidade das santas virtudes parecia transportada das coisas materiais para as coisas imateriais por uma nobre meditação, e era como se eu estivesse nalgum lugar exterior ao orbe terrestre que não se encontraria nem na sujeira da terra nem inteiramente na pureza do céu: pelo dom de Deus, e de maneira anagógica fui transportado (transferri) do espaço inferior a este espaço superior.[54]

Assim, o modo mais elevado da exegese, o que permite chegar ao quarto sentido das Escrituras, o sentido místico, vem a ser o modelo de contem-

* A parte da igreja que fica por detrás do altar-mor. (N.T.)

53 VERDIER, Ph. Réflexions sur l'esthétique de Suger. À propôs de quelques passages du *De administratione*. *Études de civilisation médiévale (IX-XII siècle). Mélanges offerts à E. R. Labande*. Poitiers: Société d'études sur la civilisation médiévale, 1974. p. 699-709.

54 LECOY DE LA MARCHE, A. (Éd.). *Oeuvres de Suger*. Paris: [s.n.], 1867 (Société de l'Histoire de France, 42) p. 98: "*Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor gemmarum speciositas ab extrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insisterè persuaderet, videor videre me quase sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece, nec tota in coelipuritate demorari, ab hac etiam interiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri*".

plação de uma obra de arte concebida como via de acesso a Deus. Com Suger, a cultura letrada ocidental aceita, enfim, assumir a imagem e, melhor ainda, o *ornatus* inteiro. Mas a solução original que Suger propõe não é a de Rupert de Deutz e menos ainda a de São Bernardo, e disso ele tem ciência. Ele próprio responde a adversários aos quais não nomeia, mas cujas opiniões poderiam bem ser as de São Bernardo, seu contemporâneo:

> Aqueles que nos criticam objetam que para a celebração [da santa eucaristia] bastaria uma alma santa, um espírito puro, uma intenção de fé. Eu admito: é bem isto o que importa antes de tudo. Mas afirmo também que se deve servir pelos ornamentos exteriores dos vasos sagrados [...].[55]

Mesmo se os tratados de Suger e de São Bernardo não sejam dirigidos diretamente um ao outro, seu desacordo é evidente, inclusive no plano do vocabulário; para Suger, o *ornatus* é a totalidade dos meios visíveis que levam à contemplação do invisível; para São Bernardo, não são mais do que "ornamentos" superficiais que desviam o monge das vias autênticas da salvação.

A obra de Suger marca uma inflexão decisiva na direção proposta pelos bizantinos, sobretudo após 787, que a Igreja franca rejeitara. Com Suger, pode-se dizer, o círculo fecha-se sobre si mesmo. No século 12, a cristandade latina voltou a se aproximar da cristandade grega naquilo que a levara a manter-se separada durante quatro séculos. Em todo caso, Suger reencontra o pensamento grego no plano de uma mística da imagem cristã; restava percorrer o mesmo caminho noutros planos essenciais da cultura da Igreja.

A segunda via é canônica, a mais importante na prática, porque é ela que determina o direito concernente às imagens, fixando sua legitimidade na disciplina eclesiástica. A evolução do direito canônico no que concerne às imagens é muito significativo das transformações já observadas em outros níveis.

---

55 LECOY DE LA MARCHE, A. (Éd.). *Oeuvres de Suger*. Paris: [s.n.], 1867 (Société de l'Histoire de France, 42) p. 98: *Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor gemmarum speciositas ab extrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet, videor videre me quase sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece, nec tota in coelipuritate demorari, ab hac etiam interiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri*. p. 11.

Em torno do ano mil, Buchard de Worms não cita mais do que dois cânones[56] para o que poderia ser chamado de disciplina das imagens: o primeiro é o célebre cânon *Placuit*, do Concílio de Elvira de 303 ou 309,[57] muito hostil às imagens. O outro, do qual Buchard não ressalta a contradição em relação ao primeiro, é um extrato da *Carta de Gregório Magno ao Bispo Serenus* e é provável, embora ele não diga, que se filie a essa última posição moderada e tradicional em relação às imagens.

Aproximadamente um século mais tarde, Ivo de Chartres retoma exatamente os mesmos cânones, tanto em seu *Panormia* quanto em seu *Decreto*.[58] Neste último, dedica-se a defender a autenticidade dos principais concílios da história da Igreja; é assim levado a retomar por sua conta o 82º segundo cânon do Concílio *In Trullo* de 692, que proíbe a representação simbólica de Cristo sob a forma de cordeiro, e a admitir em termos gerais as decisões de Nicéia II relativas às imagens.[59] O concílio, isso merece nota, é assim mencionado, mesmo se essa parte da coleção canônica não seja a diretamente consagrada às imagens.

Entretanto, uma verdadeira mudança intervém, em cerca de 1140, com Graciano. Em seu *Decreto*, ele começa por descartar um "cânon discordante", o *Placuit*, que se encontra pelo menos fora de propósito no século 12! Em compensação, conserva em primeiro lugar a carta de Gregório a Serenus, que constitui o texto de base de toda reflexão sobre as imagens na cristandade latina. Além disso, empresta de Ivo de Chartres o cânon do Concílio *In Trullo* sobre a representação de Cristo como cordeiro. Enfim, e sobretudo, acrescenta o cânon *Venerabilis* da *actio* 6 do Concílio de Nicéia II. Assim, com Graciano, e pela primeira vez, Nicéia II entra numa coleção canônica do Ocidente como parte integrante da disciplina eclesiástica das imagens. Para dizer a verdade, a parte do texto retirado de Nicéia II não ameaçava provocar oposições, na medida em que o cânon *Venerabilis* está em conformidade com a tradição gregoriana, pois não exprime uma posição abertamente iconódula. Mas o que importa aqui, sobretudo, é que os grandes canonistas latinos – em primeiro lugar Ivo de Chartres, e depois Graciano – referem-se novamente ao concílio de 787 para fixar o direito concernente às imagens na Igreja.

---

56 Buchard de Worms, *Decretorum libri XX*, III, XXXV-XXXVI, PL 140, 678-679.

57 *Concilium Eliberitanum seu Illiberitanum*, PL LV, 1019.

58 Yves de Chartres, *Panormia*, II, LV-LV, *De pictura ecclesiarum*, PL 161.

59 *Decretum*, IV, CXXII e CLIX, 194 e 302.

O dispositivo de conjunto que consagra um retorno das atitudes eclesiásticas no Ocidente com respeito às imagens se completou ao fim do século 12 pela reflexão teológica. Junto com outras, a questão das imagens se beneficiará do recurso ao argumento escolástico (o raciocínio *pro* e *contra*, os silogismos), da utilização explícita de grandes teólogos gregos (São Basílio, São João Damasceno), de um trabalho sem precedentes no vocabulário: a distinção, emprestada do grego, das categorias de *latria* e *dulia*, permite pela primeira vez contornar as antigas ambigüidades do verbo *adorare*.

Um dos primeiros domínios em que essas inovações se manifestam é a polêmica contra os heréticos, em que se pode ver na passagem do século 12 para o 13 Alain de Lille utilizar a distinção "feita pelos gregos" entre *dulia* e *latria*, ao mesmo tempo que a velha teoria gregoriana das imagens.[60] Nos mesmos anos, a *Suma contra os hereges* atribuída a Prevotin de Cremona, chanceler das escolas parisienses, sofistica as distinções ao falar de uma "*dulia* superior" e de uma "*dulia* inferior".[61]

Essas distinções servem também a Pedro Lombardo e depois aos comentadores de seu *Livro das Sentenças*, em particular Tomás de Aquino, para opor os dois tipos fundamentais de imagens, a saber a imagem do Salvador, que merece a mesma adoração que seu "protótipo",[62] e as demais imagens sacras, que são objeto de uma simples veneração, sendo esta justificada pela "significação" dessas imagens, mas também pelo fato de que, graças a elas, "se exprime e se confirma no espírito dos homens a fé na excelência dos anjos e nos santos".[63] Mesmo para essas imagens, a fórmula é for-

60 Alain de Lille, *Contra haereticos libri IV*, IV, 11, PL 210, 428. Assim ele entende refutar as opiniões hostis às imagens dos judeus e, fato novo, dos "sarracenos".

61 GARVIN, J. N.; CORBET, J. A. (Éd.). *The Summa contra haereticos ascribed to Praepositinus of Cremona*. University of Notre-Dame Press, 1958, "Publ. of Medieval Studies", 1S, p. 222-224.

62 Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, III, 25, 3, ad 4, retoma o silogismo famoso de São Basílio, citado por São João Damasceno: *Imaginis honor ad prototypum pervenit", id est exemplar; sed ipsum exemplar scilicet Christus, est adorandum adoratione latriae; ergo et ejus imago.*

63 Thomas d'Aquin, IIa IIe, 94, 2: *Sed ad quandam significationem, ut per hujus modi imagines mentibus hominum imprimatur et confirmatur fides de escelentia angelorum et sanctorum.*

te e vai além da simples doutrina gregoriana que, aliás, São Tomás nem ao menos relembra.[64]

Com a escolástica, a imagem religiosa do Ocidente encontrou, enfim, sua plena justificação teológica. Esta não se constituiu de uma só vez: sua preparação durou diversos séculos, marcados em particular por debates e polêmicas que contribuíram fortemente para forjar os traços principais. Mas se ela pode se impor, foi porque aplicava-se a imagens que, elas próprias, tinham mudado: a concepção tomista de imagem religiosa é contemporânea da multiplicação dos *quadros* pintados, oferecidos à devoção dos fiéis, que constituem uma novidade na arte ocidental. Na Itália, essa evolução é ilustrada desde 1138, e sobretudo a partir do século 13, pelo quadro da Paixão – em que o corpo crucificado e morto de Cristo é cercado pelas figuras de Maria e de São João em atitude de lamentação, como é o caso, por exemplo, do crucifixo pintado por Giunta Pisano para os franciscanos de Assis em 1236, ou depois o que Cimabue pintou para Santa Croce de Florença. Os de Giotto, enfim, são vistos nesse mesmo convento franciscano e junto aos pregadores de Santa Maria Novella.[65]

Um outro tipo de quadro destinado a gozar de favor crescente é o da Virgem e o Menino, que inspirou a representação de muitos outros santos. Essa evolução se explica em parte pela recepção de modelos formais orientais, a chegada de um número crescente de ícones após a tomada de Constantinopla pelos cruzados em 1204, no mesmo momento, como já se viu, em que a teologia do Ocidente se mostrava mais atenta à teologia grega do ícone.

Todavia é preciso apontar, também, mudanças mais profundas da sociedade e, em conseqüência, nas práticas da imagem. O culto das imagens é levado a cabo no século 13 por novas ordens religiosas, franciscanos e dominicanos, as confrarias laicas ligadas a elas (em 1285, Duccio dito Buoninsegna

64 Thomas d'Aquin, *Sent.*, III, IX, 1, 2, 7: observar a apresentação sistemática, bem à maneira "racional" da escolástica (o termo *ratio* é aqui eloqüente), da doutrina gregoriana: *Fuit autem triplex ratio institutionis imaginibum in Ecclesia. Primo ad instructionem rudium qui eis quasi quibusdam libris edocentur. Secundo ut incarnationnis mysterium et sanctorum exempla magis in memória nostra essent, dum quotidie oculis repraesentantur. Tertio ad excitandum devotionis affectum qui ex visis efficacius incitantur quam ex auditis.*

65 Hans Belting, citado, p. 220-223.

pinta a *Madona Rucellai* para os *Laudesi* de Santa Maria Novella) e as comunidades urbanas, como se vê em Siena. Em 1310-1311, Duccio pinta a *maestà* da catedral e, em 1315, Simone Martini acaba a *maestà* do palácio público da comuna. Às novas imagens em duas ou três dimensões (como no caso dos grupos esculpidos da Deposição da cruz) correspondem a práticas novas da imagem, com, de uma parte, procissões públicas, a adoração solene da imagem santa sob a proteção da qual se colocam a confraria, a paróquia, a cidade; ou ainda o uso das imagens no teatro religioso; e, de outra parte, o desenvolvimento das devoções privadas, que também reservam lugar maior às imagens. Em todos os planos, o da forma das imagens, de seus temas (que se pense aqui na fixação de modelos da representação da Anunciação, da Coroação da Virgem ou da Trindade), das práticas cultuais como da reflexão teórica sobre as imagens, é na passagem do século 12 para o 13 que se fixam todas as atitudes características da cristandade latina da baixa Idade Média[66] que fizeram dela mais que nunca uma "religião das imagens".

Pelo menos uma parte das novas atitudes em relação às imagens não teria sido levada em conta pelas codificações litúrgicas cujo desenvolvimento também caracteriza esse período? É surpreendente constatar que as imagens ainda ocupam lugar modesto na *Suma dos ofícios eclesiásticos* de João Beleth, por volta de 1200. O autor trata apenas a propósito da liturgia da quaresma, limitando-se a lembrar uma vez a doutrina gregoriana.[67] Com Guilherme Durand de Mende, pelo contrário, um capítulo inteiro do *Rationale divinorum*

66 O *quattrocento* constituiu um campo privilegiado de estudos: ver, em particular, na perspectiva de uma história da arte renovada: BAXANDALL, M. *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford: Oxford University Press, 1972, e na da antropologia histórica dos rituais: TREXLER, Richard C. *Public life in Renaissance Florence*. New York: Academic Press, 1980. Mas com certo deslocamento cronológico e observadas as particularidades locais, as mesmas evoluções podem ser encontradas em toda a Europa.

67 BELETH, Jean. *Summa de ecclesiasticis officis*. H. Douteil (Éd.). Turnholt: Brepols, 1976. "Corpus Christianorum. Continuatio Medievalis", A, 85, p. 154-155. Entretanto observa-se o pouco uso do termo "grecizante" *yconie*. Muito característico também são as distinções lógicas estabelecidas entre os diferentes lugares das imagens (*intra ecclesiam, extra ecclesiam*), os três modos de representação do Salvador, os três tipos de *ornatus ecclesiae*; tudo isso é retomado por Guilherme Durand.

officiorum é consagrado às "imagens, tinturas e ornamentos da igreja".[68] Como não podia deixar de ser, a primeira "autoridade" citada é a *Carta a Serenus*. Guilherme se apóia nela para refutar a idolatria dos pagãos, e as críticas que os sarracenos dirigiam aos cristãos. Trata em seguida dos gregos: "Os gregos também usam imagens que pintam, por assim dizer, sempre acima do umbigo e nunca abaixo dele, para evitar todo pensamento tolo; não fazem nenhuma imagem esculpida, porque foi dito: Non facies sculptile... (Êx. 20, 4)."

O primeiro dado a ser observado é o conhecimento que o bispo de Mende tinha dos ícones bizantinos. O segundo é que ele não os julga: preocupa-se apenas em assinalar as diferenças entre gregos e latinos, mas todas as imagens lhe parecem igualmente aceitáveis. O pudor dos pintores gregos é mencionado quase como uma curiosidade etnográfica, certamente digna de elogios. Em suma, os ícones ocupam lugar singular na diversidade dos costumes que a Igreja do ocidente podia admitir e cada vez mais admitia efetivamente. No restante, a posição do próprio Guilherme Durand revela-se bastante iconófila quando, deixando o plano puramente teológico, ele desenvolve uma justificação psicológica das imagens, conferindo às pinturas maior capacidade de emocionar do que às palavras. "Por isto é que, diz ele, na Igreja, reverenciamos mais as imagens e pinturas do que os livros".[69] Em pleno período da escolástica, no meio de uma cultura livresca, o primado conferido às imagens nos dá a medida das evoluções que tinham ocorrido.

Ao descrever essa evolução por quase seis séculos, é possível apreciar os limites da recepção e as vicissitudes da lembrança de Nicéia II no Ocidente: os cânones sobre as imagens foram inicialmente rejeitados no reino franco com o mesmo vigor com o qual eram defendidos pelo papado; em seguida, e em toda parte, vieram a ser esquecidos; finalmente, sua redescoberta foi tardia e tímida.

Mas só a história de um texto não permite julgar plenamente as transformações profundas ocorridas nas atitudes em relação às imagens. O Ocidente

68 DURAND, Guillaume. *Rationale divinorum officiorum*, I, 3. Naples: [s.n.], 1859. p. 22-27 (os vinte e dois primeiros parágrafos).

69 DURAND, Guillaume. *Rationale divinorum officiorum*, I, 3. Naples: [s.n.], 1859. p. 24: *Pictura namque plus videtur movere animum quam scriptura. Per picturam quidem res gesta ante oculos ponitur: sed per scripturam res gesta quasi per auditum, qui minus movet animum, ad memoriam revocatur. Hinc etiam est, quod in Ecclesia non tantam reverentiam exhibemus libris, quantam imaginibus et picturis.*

afirmou sua originalidade, tanto em sua escolha das formas icônicas – admitindo a tridimensionalidade, sem por isso excluir as imagens em duas dimensões – quanto no que respeita à cronologia: se não se temesse avaliar ao mesmo tempo duas sociedades tão diversas, poder-se-ia falar de um "atraso" do Ocidente em relação ao Oriente. Paradoxalmente, no plano das práticas devocionais como no da reflexão sobre as imagens e mesmo da teologia das imagens, o Ocidente se aproximou do Oriente no mesmo momento em que o cisma separava de forma duradoura (e estão ainda separadas) as duas cristandades.

Poderia o historiador tentar encontrar uma explicação para essas evoluções? A tarefa é árdua e não pretendo realizá-la plenamente. Evidentemente, as evoluções participam de um fato maior da história da espiritualidade no Ocidente medieval: a humanização do divino, termo pelo qual se pode designar a uma só vez a promoção do culto eucarístico, a insistência sobre a historicidade de Cristo e de sua mãe, o desenvolvimento da promoção do corpo na espiritualidade (penso, por exemplo, nos estigmas a partir de São Francisco). O desenvolvimento da iconografia de Cristo, da Virgem e dos santos está por ser colocado nesse vasto contexto. Contudo, mais do que acontece com a história da arte, a história da espiritualidade não poderia encontrar nela própria todas as razões de seu objeto. Parece-me assim necessário colocar os problemas ainda mais fundamentais da realidade e das funções antropológicas da imagem religiosa.

Sem esquecer o fato essencial da diversidade das imagens (sujeitos que são figurados, suportes, materiais, tamanho, mobilidade, lugares de exposição, identidade dos possuidores e, sobretudo, usos de que elas são objeto), pode-se dizer que a imagem é, ou tem a vocação de ser, um instrumento de mediação entre o visível e o invisível; para melhor dizer e dar um caráter dinâmico à definição, essa imagem é uma mediação a ser apreendida, que está por ser apropriada.

Como apropriar-se dela? Todas as práticas de veneração-adoração (prosternações, preces, beijos, oferendas, compensações espirituais, procissões, sonhos, etc.), independentemente do que pudesse dizer a teologia, supõem fundamentalmente o reconhecimento de uma *presença*.

De que essa mediação vai se apropriar? Todos aqueles, indivíduos ou grupos, clérigos e também os laicos, que entendem mobilizar em seu proveito – para agir no mundo, no corpo e nas relações sociais – poderes invisíveis tornados visivelmente presentes, no Oriente pelo ícone, no Ocidente pela estátua ou imagem cultuais.

Não se pode, dessa maneira, colocar o problema da imagem sem falar do *direito a ela*, ou ainda da imagem e do *poder* na sociedade.

Parece claro que a imagem tenha sido, durante o período carolíngio, objeto de rivalidades teológico-políticas entre três poderes: a realeza e o episcopado franco, o papado e o imperador bizantino. Entendamos teológico-político no sentido mais fundamental: o que estava em jogo era o governo do mundo; e seu objetivo era controlar a junção das duas faces do mundo, a visível e a invisível, por meio de objetos simbólicos que assegurassem sua ligação, isto é, as relíquias ou as imagens.

Dois séculos mais tarde, as novas imagens (grandes crucifixos ou estátuas-relicário) são contemporâneas da "primeira idade feudal" – para retomar a terminologia de Marc Bloch –, período de extrema fragmentação do poder na sociedade. Essas imagens, como a de Santa Fé de Conques, ajudaram os grandes centros monásticos e catedralícios a defender e a aumentar sua empresa material e simbólica na sociedade feudal. Elas não eram certamente o único meio de ação de que o clero dispunha; é sob todos os aspectos da "Paz de Deus" que convirá falar aqui. Mas o caso de Conques, inteiramente organizado em torno de seu "ídolo", mostra bem que a função das imagens era central no exercício e na defesa de um poder sobre a sociedade.

Saltemos ainda algumas gerações. Na "segunda idade feudal", marcada pelo desenvolvimento das trocas e pela renovação urbana, um perigo bem maior ameaçava a Igreja: o mundo que estava nascendo era estranho às suas estruturas institucionais e mentais tradicionais. Para manter sua preeminência na sociedade, o clero teve que, nessa época, repensar profundamente sua relação com o mundo laico, reafirmando e aprimorando os instrumentos de mediação de que dispunha e obtendo novos outros. Esse trabalho se completou no decurso dos séculos 12 e 13 pelo desenvolvimento da teologia dos sete sacramentos, do culto eucarístico, da confissão e da pregação, e também pelas imagens – que os clérigos se esforçavam por enunciar as razões e controlar o culto. A contestação herética do sacerdócio e de todas as mediações clericais (entre as quais as imagens ocupavam um lugar crescente) confirma negativamente qual seria doravante o papel delas. A Igreja e a religião identificaram-se ao culto das imagens, que por sua vez não podia mais escapar da crítica dos heréticos. Um fio condutor liga os hereges de Arras aos hussitas e aos reformistas, enquanto outro liga São Tomás de Aquino ao Concílio de Trento.

Escrita e imagem[*]

Por escrita e imagem designo dois tipos de objetos e de práticas culturais que desempenharam papel central no cristianismo medieval. Não foram os únicos: nesta religião do Verbo encarnado, não esqueçamos a importância da palavra viva e da voz na pregação e nos cantos da liturgia e até na escrita literária.[1] Não esqueçamos também o papel do corpo e dos gestos, na simbólica cristã do corpo (corpo místico e corpo eucarístico) e nas práticas rituais. Por ora, proponho dar atenção especialmente à relação da escrita com a imagem e à sua evolução histórica. Por escrita, entendo em primeiro lugar o texto sagrado, a autoridade fundamental de uma religião do Livro: as Escrituras. Entendo também toda prática letrada, da qual os clérigos, os *litterati*, conservaram durante séculos o monopólio. Pelo termo imagem, pretendo expressar todas as acepções do termo latino *imago*: a imagem é, antes de tudo, um fundamento da antropologia judaico-cristã, pois o homem foi criado "à imagem de Deus". É também o conjunto dos modos de figuração do invisível, da crença e da história sacra: imagens dos sonhos; metáforas poéticas e místicas; imagens materiais enfim, cujos modos de representação e os usos públicos e privados variaram no decurso dos séculos.

---

* Retomado de: Écriture et image: les avatars médiévaux du modele grégorien. In: BAUMGARTNER, Emmanuèle; MARCHELLO-NIZIA, Christiane (Éd.). *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Age*. Centre de recherches du département de français de l'université de Paris X – Nanterre: Centre Espace-Temps-Histoire de l'Ecole normale supérieure de Fontenay-aux-Roses de Saint-Cloud, 1988. p. 119-154.

1 ZUMTHOR, Paul. *La lettre et la voix. De la "littérature" médiévale*. Paris: Seuil, 1987.

Escrita e imagem: a simetria não é enganadora? Ao seguir os autores eclesiásticos da Idade Média – mas seu ponto de vista era evidentemente parcial –, fica-se imediatamente persuadido que entre essas duas noções existe uma hierarquia em benefício da primeira. Entre o Livro e as imagens, havia uma diferença de dignidade. A imagem (aí incluído o homem "imagem de Deus") passa por ser inferior ao protótipo; a imagem onírica é muitas vezes falaciosa, tendo boas chances de ser obra do Inimigo; enfim, as imagens materiais não desempenham no Ocidente o papel importante das práticas cultuais, a não ser numa data relativamente tardia. Com efeito, na ordenação dos objetos sacros de uma igreja, elas vêm depois das espécies sacramentais, isto é, das Escrituras, da cruz, das relíquias.

À escrita e à imagem eram igualmente reservados papéis desiguais no conhecimento do divino. As práticas da escrita estavam associadas aos procedimentos da inteligência racional, à arte de escolher e de ordenar as *rationes* e as *auctoritates*. Dominar a técnica da escrita e, mais ainda, aceder à inteligência das letras supunham uma longa educação, num meio exclusivamente clerical. Nas representações que tinham de si mesmos, os homens da Igreja (*oratores*) associavam mais ou menos tacitamente seu estatuto dominante na sociedade à função superior da alma, à faculdade do conhecimento racional (*ratio, mens, intelectus*) pelo qual o homem participa mais intimamente da divindade. As práticas da imagem derivavam ao contrário da função da *imaginatio*, cujo estatuto se encontrava em posição intermediária entre o espírito e os sentidos corporais; os sonhos e os fantasmas, tidos em suspeição, procedem entre outras dessa função da alma mais próxima do corpo.

Sem dúvida a *imaginatio* tem um papel a desempenhar na aproximação com o divino e, a partir do século 12, a linguagem e mesmo a escrita dos místicos souberam exprimir sua riqueza e impor seu reconhecimento. Mas foi necessário tempo para que isso viesse a ocorrer. Santo Agostinho bem exaltava o sentimento estético que uma bela imagem suscita, que se deixa apreender e agradar de uma só vez, mas também para ele a decifração do sentido oculto da letra continuava a ser o que havia de mais nobre.[2] A escrita de São Bernardo, em seus sermões sobre o *Cântico dos Cânticos* e mesmo na *Apologia a Guilherme de Saint-Thierry* – em que baniu as esculturas dos claustros – são o testemunho de uma sensibilidade quase sensual em relação à imagem, e de uma imaginação tanto mais invasora que o autor procura refreá-la, pois, pensa ele, as imagens enganosas desviam o monge da meditação da lei escrita de Deus. Numa soberba composição escrita, Aelred de Rievaulx, também ele cisterciense, mostrou como a alma pecadora se reflete no espelho das Escrituras:

> A exemplo da colomba* medrosa, tenhas o hábito de ir espiar a superfície das águas se a ave de rapina não vem aí refletir-se como num espelho enquanto plana acima de ti. Tu serás alertado. Os cursos d'água são as sentenças das Escrituras; eles correm das fontes mais puras da sabedoria. Elas farão aparecer a imagem das sugestões diabólicas e despertarão em ti o instinto de os evitar. Nada expulsa ou reprime melhor os pensamentos inúteis e volúveis do que a meditação da palavra de Deus.

Escrita e imagem: sua relação é, desse modo, mais complexa do que pode parecer e não permaneceu imutável na história. Também as imagens de devoção, as únicas sobre as quais me deterei aqui, só muito lentamente conquistaram seu lugar, ao menos no Ocidente, entre os modelos de espiritualidade e as práticas cultuais legítimas. A Igreja franca, na época carolíngia, as rejeita sem qualquer consideração: os *Libri carolini* (791-794) denunciaram, contra a vontade do papa e da Igreja do Oriente, os cânones favoráveis ao culto dos ícones do VII Concílio Ecumênico de Nicéia II (787). Mas em torno do ano mil, o culto das estátuas-relicário em três dimensões, das quais a mais célebre foi a de Santa Fé de Conques, mostra bem que no Ocidente também as atitudes mudaram. Nos séculos 11 e 12, as polêmicas com os heréticos e com os judeus – que acusavam os cristãos de idolatria – permitiram aos bispos (como Geraldo de Cambrai perante os heréticos de Arras em 1025) ou a outras autoridades eclesiásticas de primeiro plano (como Rupert de Deutz ou Guibert de Nogent) elaborar uma teoria cristã ocidental das imagens religiosas. Essas imagens, e as práticas cultuais de que eram objeto, ganhavam desde

---

2 Saint Augustin, *In johannis Evangelium tractatus*, XIV, 2, em PL 5, col. 159, apud Meyer Shapiro, On the aesthetic Attitudes in Romanesque Art (1947), retomado em *Romanesque Art*. London: Chatto and Windus, 1977. p. 25. Selected Papers. (reedição, London: Thames and Hudson, 1993.)

* Isto é, pomba. (N.T.)

então inteira legitimidade. Com mais forte razão, o neoplatonismo de Suger levou a uma completa reabilitação da imagem como instrumento da contemplação de Deus.[3]

Existe assim uma história das imagens e das atitudes a respeito das imagens: umas e outras mudaram ao mesmo tempo. E, correlativamente, modificava-se a relação da escrita com a imagem. Para tentar fixar as balizas dessa história, optei por fixar a atenção num personagem cuja importância na cultura medieval é central tanto para a escrita quanto para as imagens e as relações entre ambas: o Papa Gregório Magno (590-604).

Gregório Magno é, na cultura medieval, o escritor eclesiástico por excelência. Suas *Vitae* não deixam jamais de mostrar o catálogo das obras que escreveu (as *Moralia in Job*, a *Regula Pastoralis*, as inúmeras cartas, os *Dialogi* que lhe são também atribuídos) e a iconografia cristã mostra-o mais freqüentemente escrevendo em sua mesa sob inspiração da colomba.[4]

Mas Gregório Magno também desempenhou papel muito importante na definição das atitudes ocidentais em relação às imagens religiosas. Seu papel, particularmente neste aspecto, é bem o de um "fundador da Idade Média".

Entretanto, a escolha que faço de Gregório Magno tem ainda outra razão. Gregório ocupa, parece-me, um lugar à parte entre as autoridades patrísticas, ao lado de Jerônimo, Ambrósio e Agostinho. Na Idade Média, seu nome não era mais do que uma referência abstrata para os letrados, a única caução de uma citação. Ele se prestava também à evocação de lendas, das quais a mais célebre, lembrada pela literatura vernácula, é a de um duplo incesto

3 Para o conjunto dessa evolução, permito-me remeter ao capítulo deste livro "De Nicéia II a Tomás de Aquino: a emancipação da imagem religiosa no Ocidente".

4 Essa imagem se refere a um episódio miraculoso mencionado desde as mais antigas Vidas de Gregório; a colomba do Espírito Santo lhe teria aparecido quando ele penava ao comentar a Visão de Ezequiel. No século 13, Vincent de Beauvais enumera os livros escritos por Gregório e depois menciona dois milagres bem dignos de um grande escritor: o da Colomba e o do manuscrito das *Moralia* desaparecido e depois reencontrado contra toda probabilidade; ele por fim apresenta extratos da *Regula Pastoralis* e de outras obras do papa: *Speculum historiale*, XXII, cap. 24 a 27 (Éd. De Douai, 1624, p. 868 et seq.). Todos os "retratos" literários de Gregório insistem sobre a abundância e a qualidade de sua obra escrita: cf. PL 75, 487-500, citações de nove autores louvando seus escritos, de Gregório de Tours a Honorius Augustodunensis.

cujo epílogo é a eleição de Gregório ao trono pontifício.[5] Não é essa lenda que deveremos estudar, pois ela não se refere às imagens, mas nos confirma já a idéia de que o "modelo gregoriano" de imagem religiosa não é apenas uma doutrina, um conjunto de proposições mais ou menos teóricas. É também uma "figura", que se deixa descobrir nas obras de Gregório, mas também nos escritos que lhe foram atribuídos, nas lendas, numa hagiografia crescente, nos relatos da literatura narrativa ou edificante. Ora, essa figura, veremos, não cessa de encontrar as imagens.

Mas ela não se oferece a nós pronta e acabada: foi sendo construída pouco a pouco no decurso dos séculos. Ela desenha uma sorte de destino póstumo de Gregório. De passagem, ajuda a descrever também a longa evolução das atitudes do Ocidente medieval em relação às imagens religiosas.

O DESEJO DA IMAGEM

A carta escrita no ano 600 pelo Papa Gregório Magno ao Bispo iconoclasta Serenus de Marselha pode ser considerada o fundamento da atitude da Igreja do Ocidente em relação às imagens religiosas.[6] Gregório Magno, depois

5 TELER, Gerta (Éd.). *Die altfranzösische Gregoriuslegende nach der londoner Handschrift*. Münster: [s.n.], 1933. (Arbeiten zur romanischen Philologie, 5). KRAPPE, A.-H. La legende de saint Grégoire. *Medium Aevum* XLVI, p. 161-177, 1936. ROQUES, Mario. Notes pour l'édition de la *Vie de saint Grégoire* en ancien français. *Romania* LXXVII, p. 1-7, 1956: resumo da "lenda de Gregório". Versão latina da lenda nas *Gesta Romanorum* cap. 81 (73), Berlin: Éd. H. Oesterley, 1872. p. 399-409: Gregório teria nascido dos amores incestuosos de um rei e sua irmã; depois da morte do pai, o destino quis que desposasse sua mãe; a descoberta deste novo incesto o levou a se isolar por 17 anos numa ilha, onde os padres vieram buscá-lo, pois a Providência divina o designara para suceder ao papa defunto. Ver depois GUERREAU-JALABERT, Anita. Grégoire ou le double inceste. Le role de la parenté comme enjeu (XII-XIX siècle). In: *Réception et identification du conte depuis le Moyen Age*, acte du colloque de Toulouse, janvier 1986, Toulouse: Université de Toulouse-Le-Mirail, 1987. p. 21-49.

6 MGH, *Epistolae* II, X, 10, Berlim, 1957, p. 269-272, e PL 77, col. 1128-1130. Neste estudo, deixo voluntariamente de lado a questão da imagem no processo do conhecimento, tema abordado por DAGENS, Claude. *Saint Grégoire le Grand. Culture et expérience chrétienne*. Paris: Études Augustiniennes, 1977. p. 202-212.

de ter denunciado a adoração idolátrica e o iconoclasmo, aí definiu perfeitamente as funções positivas reservadas, segundo ele tradicionalmente (*antiquitus, vetustas*), às imagens cristãs, ou mais precisamente às pinturas (*picturae*), pois fala apenas delas. Essas funções justificam a seus olhos que as imagens sejam fabricadas (*fieri, facere*) e que as igrejas e os "lugares veneráveis dos santos" as possuam (*haberi*).

Este texto permite, de início, lugar precisar como se coloca para Gregório a questão da relação entre imagem e escrita. O papa defende as imagens e lhes reconhece certas funções positivas, mas a escrita, em sua materialidade e por seu valor ideológico, é dominante. Para esse grande letrado, a referência à escrita se impõe em diversos níveis, que me parece útil distinguir.

A escrita é mencionada em primeiro lugar na qualidade de gênero epistolar do qual o papa e seu correspondente, o Bispo de Marselha, fazem um uso incessante: Gregório responde a uma carta do bispo, que respondia ele próprio a uma primeira carta pontifícia; um mensageiro, depois desaparecido, a teria levado até ele (*Cyriacus quondam abbas, qui scriptorum nostrorum portitor exstitit*). O acúmulo e a diversidade de termos dão conta da intensidade da troca epistolar (*epistola... litterarum tuarum... scriptorum nostrorum...*).

Em segundo lugar, a função da imagem é definida por referência a um gênero da literatura escrita, a história, ou mais precisamente a *historia*, a história sacra, aquela da vida e morte de Cristo e dos santos mártires, que deve ser pintada (*depingi historias*) para vir a ser a história figurada em pintura (*picturae historia*) oferecida à visão (*Visio historiae, ex visione res gestae*).

A percepção dessa imagem é inteiramente pensada a partir do modo de leitura de um texto escrito; essa "leitura" da imagem é própria daqueles que, justamente, não sabem ler os textos, os *illiterati*, sobre os quais o papa sublinha o quanto são simples (*idiotae, imperitus populus*) e permanecem próximos do paganismo (*gentes*):

> o que a escrita é para os que lêem, a pintura deve oferecer aos homens incultos que a olham [...] É nela que lêem aqueles que ignoram as letras. Para aqueles que permanecem presos ao paganismo muito particularmente, a pintura ocupa o lugar da leitura.[7]

7 *Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes vident, quod sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt; unde praecipue gentibus pro lectione pictura est.*

É certo que antes de Gregório Magno, a cultura antiga tinha já podido considerar a imagem como um "texto" a ser "decifrado", aplicando-lhe um modo de "leitura" que lhe era estranho. Santo Agostinho evitava uma tal concepção. Para ele, contemplar uma imagem, que se oferece de uma só vez ao olhar, ou decifrar progressivamente um texto, são duas operações mentais diferentes. Gregório, ao contrário, adota essa maneira de ver redutora que até hoje pesa sobre nossa percepção das imagens e, muitas vezes, sobre os métodos da história da arte.

Para Gregório, a imagem, a exemplo da escrita, tem uma função didática porque graças a ela aqueles que "ignoram as letras", "olham a história" que está pintada, "aprendem" (*addiscere*) e recebem a "instrução" (*aedificatio, instructio*) que não poderiam adquirir nos livros.[8]

Última referência à escrita: as atitudes em relação à imagem são definidas sob o controle das Escrituras.

"É preciso invocar o testemunho da Escritura sacra que proíbe adorar o que é feito da mão do homem, pois está escrito: 'Tu não adorarás e tu não servirá senão a Deus'" (Dt 5, 7-9).

Contudo, essa pedagogia da história pintada não se fecha sobre si mesma, na medida em que leva à adoração de Deus. Olhando a imagem, os iletrados aprendem a adorar somente a Deus, porque "uma coisa é adorar a pintura, outra é aprender graças a história que está pintada o que é preciso adorar". Gregório chega mesmo a escrever: "se transportar na adoração de Deus" (*transisse in adorationem*). Mas notemos bem que, diferentemente dos teólogos gregos neoplatônicos, a imagem não está imbuída de poder sagrado e do *transitus*. O que é visto na cena religiosa representada na pintura convida à adoração de Deus, a imagem material não é investida de nenhum poder sagrado e se ela pode ser, na ausência da escrita, a ocasião do *transitus*, jamais poderia ser o lugar. O que é visto na imagem deve, enfim, suscitar um sentimento de "compunção" que sustente a adoração da Trindade e inspire os gestos da prece cristã.[9] A compunção, que é uma noção importante da teologia moral de Gregório, designa o sentimento de humildade dolorosa da alma que

8 *Ut nescientes litteras ipsam historiam intendentes ad hanc instructionem...*

9 *Ex visione rei gestae ardorem compunctionis percipiant et in adoratione solius omnipotentis sanctae Trinitatis humiliter prosternantur.*

se descobre pecadora.[10] O que importa aqui é que, em relação à imagem, ela expressa uma atitude mais afetiva que virá a se desenvolver progressivamente nos séculos posteriores. O termo funcionou como um alicerce: porque Gregório Magno o empregava, ele permitia legitimar as novas atitudes para com as imagens religiosas. Assim se podia continuar referindo à *Carta a Serenus de Marselha* como a autoridade por excelência nesse domínio.

Duas outras cartas de Gregório Magno completam o "dossiê" gregoriano sobre as imagens. Na *Carta a Januarius, Bispo de Cagliari* (julho de 599), o papa ordena que este último restituía a uma comunidade judaica da Sardenha uma sinagoga transformada em igreja; antes, convirá retirar do edifício os objetos de culto cristão, em particular "a venerável cruz e uma imagem da Mãe de Deus."[11] Ao lado da *Carta a Serenus*, que fala das funções da imagem, a *Carta a Januarius* apresenta o interesse de informar sobre as práticas que aos olhos do clero e do próprio papa acentuam o valor das imagens.

A terceira carta a ser levada em conta é a *Carta ao eremita Secundinus*, que data de 599.[12] Sob essa primeira forma, ela não trata das imagens. Contudo, no século 8, foi enriquecida por uma interpolação que toda a tradição medieval e os editores das cartas do papa, inclusive Migne, consideraram como fazendo parte da carta autêntica. Certamente que se poderia ser indiferente ao fato de que ela nada deva a Gregório Magno, pois todos os autores da Idade Média atribuíam-na a ele sem colocar em dúvida seu caráter apócrifo. Essa carta não está, entretanto, desprovida de interesse para o historiador, porque a interpolação apresenta sobre as imagens um julgamento bem diferente daquele que Gregório Magno exprime em suas cartas anteriormente citadas.

Em sua forma parcialmente apócrifa, a *Carta a Secundinus* não é mencionada antes de 769, data na qual ela teria sido levada ao Concílio de Latrão por Herulfo, Bispo de Langres. Talvez ela testemunhe o debate sobre as imagens que, já nesta época, parece ter agitado a Igreja franca.[13]

Segundo a interpolação, o Papa Gregório teria enviado ao eremita Secundinus, a pedido deste, dois tecidos pintados (*surtarias duas*) representando o Salvador, a Virgem Maria sua mãe, São Pedro e São Paulo, assim como uma cruz e também uma chave, comparável, sem dúvida, a essas pequenas chaves de ouro de que fala Gregório de Tours, que, tendo antes estado em contato com o túmulo de São Pedro, serviam como talismãs contra as enfermidades e os espíritos malignos.[14] O mais extraordinário nessa carta é seu vocabulário do desejo amoroso, pelo qual o desejo que o eremita tem de ver e possuir essas imagens é comparado ao desejo do amante que se apressa para preceder a amada no caminho dos banhos para entrevê-la em sua passagem e voltar feliz. O desejo do eremita tem uma dimensão fantasmática e obsessional, e Secundinus chega mesmo todos os dias a querer se encher com a visão da imagem e se prosternar diante dela (sabendo sempre que é a Deus que ele adora) para se lembrar (*recordatio, memoria*) do nascimento, da Paixão e Ressurreição de Cristo, mas também para se inflamar do amor de Deus e chegar à plenitude da felicidade, para atingir as realidades invisíveis por meio das coisas visíveis (*per visibilia invisibilia*). A fórmula é pauliniana,[15] mas também neoplatônica, idêntica àquelas utilizadas pelos bizantinos e pelo papa Adriano I na época de Nicéia II para justificar o culto dos ícones. Enfim, o "santo lenho" da cruz tem uma verdadeira função mágica, pois protegerá o eremita contra as enganações e os assaltos do diabo até o fim de sua vida.

Toda interpolação faz assim referência ao desejo e à contemplação da imagem, à sua faculdade de elevar a alma do visível ao invisível, à sua função mágica. Inversamente, a referência à escrita, tão presente na *Carta a Serenus*, não aparece aqui mais do que uma vez. Ainda é de se insistir sobre a função psicológica da visão da imagem: "Quando pela pintura, tanto quanto pela escritura, trazemos o Filho de Deus para nossa memória, nosso espírito se alegra por causa da Ressurreição ou se lamenta por causa da Paixão".[16]

A diferença profunda que esses textos revelam, na apreciação das imagens, convida-nos a nos interrogar sobre a maneira pela qual elas foram respectivamente utilizadas pela posteridade. Para tentar responder a esta questão, limitare-me-ei às citações explícitas dessas cartas nos textos ulteriores.

---

10 J. Pegon, *Dictionnaire de Spiritualité*, II, 2, 1312-1321.

11 MGH, *Epistolae* II, IX, 195, citado, p. 182-183.

12 Ibid., IX, 147, p. 147-149. PL 77, col. 990-991, não percebe a diferença entre o texto autêntico e a interpolação.

13 Notadamente por ocasião do Concílio de Gentilly de 767.

14 PL 71, col. 728-729.

15 Cl, 1, 16 e Hb, 11, 3.

16 "Et dum nos ipsa pictura quasei scriptura ad memoriam filium Dei reducimus, animum nostrum aut de resurrectione laetificat, aut de passione emulcat."

De partida, observa-se que a carta interpolada endereçada a Secundinus não foi utilizada da mesma maneira que as outras cartas no decurso dos debates sobre as imagens que, nos séculos 8 e 9, opuseram a realeza franca ao papado. O papa Adriano I, partidário da introdução no Ocidente dos cânones de Nicéia II sobre as imagens, não podia deixar de ser sensível aos argumentos que a *Carta a Secundinus* lhe fornecia.

Com efeito, desde 785, ele a cita, junto com a *Carta a Serenus*, nos *Synodica* que enviou aos imperadores gregos Constantino e Irene para pressioná-los a restabelecer o culto dos ícones no Oriente;[17] isso se deu efetivamente no concílio ecumênico dois anos mais tarde. Em 791, dirigindo-se dessa vez a Carlos Magno, Adriano I cita parcialmente, uma após a outra, as cartas de Gregório a Serenus, Secundinus e Januarius. Insiste mesmo sobre a identidade de seu conteúdo (*similiter*), lembrando que todas as cartas especificam que é a divindade e não a imagem que deve ser adorada.[18]

Do lado carolíngio, ao contrário, os *Libri carolini* de 791 deixam de mencionar a *Carta a Secundinus*; ela devia parecer, não sem razão, radicalmente oposta à posição moderada que defendiam o rei franco e seu círculo. Em compensação, esse partido tinha sua carta preferida, a *Carta a Serenus*, que é naturalmente a citada.[19]

Entretanto, por ocasião do Sínodo de Paris de 825, a hierarquia franca não hesita em citar as cartas de Gregório a Serenus, Januarius e Secundinus. Sua posição não tinha mudado desde o sínodo de Frankfurt de 794, mas novos aspectos podiam deixar os bispos francos mais atentos aos argumentos da *Carta a Secundinus*. Com efeito, não se tratava mais para eles de se opor à iconodulia dos Gregos e de Roma, mas, ao contrário, de defender o imperador Miguel II contra uma nova abolição do culto das imagens e, sobretudo, no próprio Ocidente, de combater o iconoclasmo do Bispo Cláudio de Turim. Para o Sínodo de Paris, o perigo daí em diante não era mais o risco de idolatria, que os *Libri carolini* e o Sínodo de Frankfurt de 794 criam ter revelado nas decisões

17 PL 96, col. 1221.

18 PL 98, col. 1289-1290, e MGH, *Epistolae*, V, Berlim, 1889, p. 55-56.

19 MGH, *Concilia*, t. II, *Suplementa*. Hanover-Leipzig: Éd. H. Bastgen, 1924. p. 81-82 (*Libri carolini*, II, cap. 23).

do Concílio de Nicéia II, mas o iconoclasmo, simetricamente oposto à idolatria em relação à posição moderada da Igreja franca. Como a idolatria, o iconoclasmo era condenado na *Carta a Serenus*, mas com maior razão a *Carta a Secundinus* podia servir para opor-lhe uma atitude muito favorável às imagens – que o próprio episcopado franco começava a reconhecer a legitimidade.

Resta que as duas cartas se contradiziam, e isso não escapou aos bispos que, não podendo resolver a contradição, procuraram mascará-la. O procedimento, parece-me, lança uma luz interessante, bem antes da *Concordia discordantium canonum* de Graciano, sobre a atitude dos letrados da Idade Média para com os textos e as "autoridades". "Certos com pouca inteligência", escrevem a propósito da *Carta a Secundinus*, "arriscam-se a pensar que Gregório autoriza aqui o que proíbe noutro lugar", isto é, uma veneração da imagem que parece acentuar a idolatria. A essa objeção, que deve ter sido realmente expressa, eles opõem dois argumentos. Primeiramente, a sabedoria de São Pedro: "Seria absurdo pensar que o Grande Doutor tenha podido se confundir." A seguir, a evidência da ortodoxia: "Se nos prosternamos diante da imagem como diante da divindade, é para adorar a divindade que a imagem representa", e não a própria imagem; sobre este ponto, as duas cartas dizem a mesma coisa.[20] Por essa fórmula, o sínodo não reconhece a legitimidade da prosternação diante da imagem, similar à *proskynèse* dos gregos diante dos ícones. Nem a *Carta a Serenus*, nem mesmo a *Carta a Januarius* fazem referência a isso. Pode-se considerar que essa ligação do conteúdo das cartas marca, na teoria da imagem, o reconhecimento de práticas que estavam em via de se expandir.

Não convém, entretanto, superestimar a importância da *Carta a Secundinus*, que, ao inverso da *Carta a Serenus*, não é utilizada após o Sínodo de Paris. Esse silêncio não se explica pela descoberta do caráter apócrifo da interpolação: seria preciso esperar a crítica histórica moderna para que isso viesse a ocorrer. Também não explicita uma reticência em relação às práticas da imagem descritas nessa parte do texto porque, ao contrário, essas práticas de veneração não cessaram de se impor cada vez mais no Ocidente. É provável que a

20 MGH, *Concilia Aevi Carolini*. t. II. Paris: Hanover-Leipzig, 1906, p. 528 (*Libellus Synodalis Parisiensis* 825, nov. 1).

Carta a Serenus tenha adquirido por ela própria o estatuto de "autoridade" gregoriana em matéria de imagens, englobando as duas outras cartas sem que fosse necessário nomeá-la explicitamente. Mas certas incertezas na citação da *Carta a Serenus* mostram que a *Carta a Secundinus* continuava presente em segundo plano.

Na primeira metade do século 9, na mesma época do Sínodo de Paris, Dungal e Jonas de Orléans, os principais adversários de Cláudio de Turim, não citam mais do que a carta de Gregório ao Bispo de Marselha e, por vezes, a *Carta a Januarius*. Agobardo de Lyon, pouco favorável às imagens é verdade, também não menciona senão a *Carta a Serenus*; a esse último, ele dá curiosamente o título de "bispo de Friul", sinal, talvez, que este texto era citado de memória sem que houvesse necessidade de relê-lo.[21]

Tal incerteza se reencontra a partir do século XI, quando a *Carta a Serenus* passa a fazer parte das coleções canônicas. Assim, Buchard de Worms a cita, mas sob o título paradoxal de *Carta ao eremita Secundinus*; Ivo de Chartres reproduz este erro no século seguinte; Graciano, ao contrário, como bom crítico dos textos, restabelece a referência exata.[22]

Os liturgistas também não citam senão a *Carta a Serenus*: é o caso de João Beleth na passagem do século 12 para o 13, e mesmo de Guilherme Durand no fim do século 13, quando a posição gregoriana tradicional estava há muito tempo ultrapassada.[23] Todavia ver-se-á que a interpretação dada desse texto, por Guilherme Durand, leva em conta a evolução que se havia produzido entrementes.

21 Dungal, *Responsa contra perversas Claudi Taurinensis ep. Sententias*, PL 105, col. 468. Jonas d'Orléans, *De cultu imaginum*, Ibid., 106, col. 322 (*Serenus et Januarius*). Agobard, *Liber contra eorum superstitionem qui picturis et imaginibus sanctorum adorationis obsequium deferendum putant*, Ibid., 104, col. 218.

22 Buchard de Worms, *Decretorum libri XX*, lib. III, cap. 36, *Alius est enim...*, PL 140, col. 679. Yves de Chartres, *Panormia*, II, LVI; Ibid., 161 col. 1094 e *Decretorum* III, 41 (citação da *Carta a Serenus* sob o nome de eremita Secundinus!); Ibid., col. 206-207. Graciano, *Decretum III*, Dist. III, 27; Ibid., 187, col. 1360.

23 BELETH, Jean. *Summa de ecclesiasticis officis*, cap. 85. Éd. H. Douteil. Turnhout: Brepols (Corp. Christ. Contin. Mediev. XLI A), 1976. p. 154. DURAND, Guillaume. *Rationale divinorum officiorum*, I, 3. Naples: [s.n.], 1859. p. 24: o lugar concedido às imagens nesta obra em relação às que o precedem é em si reveladora da importância que elas assumiram no século 13 no culto cristão.

A IMAGEM MILAGROSA

Uma tradição hagiográfica muito rica durante toda a Idade Média exaltou a memória de São Gregório, papa, confessor e doutor.[24] Apenas tinha ele sido elevado ao trono pontifício em 590 e Gregório de Tours (+594) relatava as circunstâncias de sua eleição em seu derradeiro livro da *Historia Francorum* (X, 1).[25] Em Roma, a breve notícia do *Liber pontificalis* é igualmente contemporânea dos acontecimentos.[26] Na Grã-Bretanha, país convertido por missionários enviados pelo Papa Gregório pouco após sua eleição, o monge anônimo de Whitby escreveu entre 704 e 714 a mais antiga vida do papa, logo depois retomada por Beda.[27] Na Itália, depois de 760, Paulo Diácono redige uma *Vida de São Gregório* e depois encaixa uma série de passagens dela em sua *Historia dos Lombardos*.[28] Entre 872 e 882, João Diácono escreveu uma *Vida* muito mais detalhada,[29] de onde provém igualmente numerosas versões posteriores em latim ou em língua vernácula.

Quase todas as *Vidas* relatam com mais ou menos detalhes em que condições dramáticas Gregório se tornou Papa em 590. Enquanto era secretário do Papa Pelágio II, Roma foi devastada por uma inundação que para lá levou serpentes e um dragão, que ficou encalhado na beira do Tibre. A peste manifestou-se e o Papa morreu. Gregório de Tours especifica que a epidemia começou em setembro.[30] Garantindo a administração da Igreja, Gregório pronuncia uma homilia, cujo teor é já reproduzido por Gregório de Tours, para exaltar o povo

24 Ver *Bibliotheca Hagiographica Latina*, p. 542-544, n. 3636-3649, e *Supplementum*, 3645 bis; *Vies des saints et des bienheureux, par les RR PP bénédictins de Paris*, t. III. Paris, 1941, p. 262 et seq.; Biblioteca Sanctorum, Rome, 1966, VII, col. 237-238.

25 PL 71, col. 527-529.

26 *Liber Pontificalis*. Éd. L. Duchesne. 2. éd. Paris: De Boccard, 1955. t. I, p. 312-313.

27 *The Earliest Life of Gregory the Great by an Anonymus Monk of Whitby*. Éd. e trad. B. Colgrave. Lawrence: The University of Kansas Press, 1968. Bede, Hist. Eccl. Angl., I, 23 et seq., II, 1, éd. Plummer, Oxford, 1896.

28 Paul Diacre. *Vita S. Gregorii*, PL 75, col. 45, e Id., *Historia langobardorum*, MGH ad usum scholarium, v. 48. Hanover: [s.n.], 1878. III, 23, p. 127-128.

29 AA. SS., Mars II (12 mars) e Dom J. Mabillon, AA. SS. Ord. Bem., I, 385 et seq., retomado por PL 75, col. 80 et seq.

30 A edição entre as cartas de Gregório Magno do sermão que ele pronunciou nesta ocasião dá a data de 4 das calendas de setembro: Grégoire le Grand, *Registrum epistolarum*. Éd. P. Ewald, L. M. Hartmann, Berlin, 1899. t. II, p. 367.

à penitência e abrandar a cólera de Deus. Depois, realiza uma procissão de súplica por meio de Roma. A essa procissão, Paulo Diácono e as demais *Vitae*, surgidas de seu relato, como a *Vida de São Gregório Magno* escrita em francês pelo monge inglês Frei Augier no começo do século 13,[31] não fazem mais do que uma simples alusão. Em contrapartida, Gregório de Tours, Paulo Diácono, em sua *História dos Lombardos*, e também João Diácono, no século 9, descrevem-na, com precisão. Ela é denominada de *litania septiformis* porque conta com a participação do clero e das diferentes categorias da população das sete "regiões" de Roma; os participantes afluem a partir da igreja principal de cada região. Entre o testemunho de Gregório de Tours, contemporâneo dos acontecimentos, o testemunho de Paulo Diácono e sobretudo a *Vida*, mais tardia, de João Diácono, existem diferenças sensíveis que dizem respeito ao nome das sete igrejas, a ordem pela qual são nomeadas ou as categorias dos fiéis mencionadas em cada um dos relatos.[32] Todos mencionam a morte de 80 pessoas durante a procissão. Segundo Gregório de Tours, esta termina "com preces e lágrimas na basílica de Santa Maria Mãe sempre virgem de Nosso Senhor Jesus Cristo". Trata-se da Basílica de Santa Maria Maggiore. As demais *Vidas* não chegam a ter essa precisão. Em contrapartida, todas concordam em dizer que a peste cessa, mas que Gregório, para se subtrair ao pontificado, deixa Roma em segre-

31 MEYER, Paul. *La Vie de saint Grégoire le Grand* traduite du latin par Frère Augier, religieux de Sainte Frideswide. *Romania* XII, p. 145-208.

32 Grégoire de Tours, citado, col. 529: 1) de São Cosme e São Damião vêm o clero e os padres da 6ª região; 2) de São Gervásio e de São Protásio, os abades, monges e padres da 4ª região; 3) de São Pedro e São Marcelino, as abadessas, freiras e padres da 1ª região; 4) de São João e São Paulo, as crianças e os padres da 5ª região; 6) de São Clemente, as esposas e os padres da 3ª região; 7) de Santo Estevão do Celio, os laicos e os padres da 7ª região.

DIACRE, Paul. *Historia langobardorum, MGH ad usum scholarium*, v. 48. Hanover: [s.n.], 1878. III, 23, p. 127-128: 1). *In primo choro fuit omnis clerus*; 2) Os abades e os monges; 3) As abadessas e seus congregações; 4) as crianças; 5) os laicos; 6) as viúvas; 7) as esposas.

Jean Diacre, em Mabillonc, citado, 1) vinham da Igreja de São João Batista, os clérigos; 2) de São Marcelino, os homens; 3) de Santo Estevão Protomártir, as esposas; 6) de São Vital mártir, as viúvas; 7) de Santa Cecília mártir, os pobres e as crianças.

Sobre a divisão religiosa de Roma em sete regiões na Antiguidade e depois na Idade Média, até a aparição no século 11 dos doze rioni, ver HOMO, Leon. *Rome médiévale*, 46-1420. Paris: [Payot], 1934. p. 119.

do e se esconde nas proximidades da cidade. Seu esconderijo vem a ser revelado a um eremita que vê uma coluna de luz ao longo da qual os anjos subiam e desciam, como na escada de Jacó; ele avisa os romanos, que levam Gregório a Roma. Em seguida, o imperador Maurício confirma sua eleição.

Antes de examinar a importante mudança que essa tradição hagiográfica conheceu no século 13, faz-se necessário considerar o rico inventário litúrgico que lhe foi associado desde sua origem.

A "litania maior" excepcional, organizada com sucesso por Gregório Magno, entra quase que imediatamente nos usos litúrgicos, em Roma e depois em toda a Cristandade. Desde 591, Gregório ordena que no 27 de setembro seguinte se realize uma "litania maior na Basílica de Santa Maria".[33] Ele convoca outra para o dia 25 de abril de 598.[34] Assim, a festa de São Marcos continuará a ser, nos usos litúrgicos, o dia das litanias maiores. Gregório recomenda, também, procissões similares em Ravena, em 599.[35] Leão III (795-816) seguiu seu exemplo, reproduzindo as mesmas fórmulas de convocação.[36] Na metade do século 12, Bento – o Cônego – e Cêncio – o Camareiro-, que fixaram os ofícios pontificais, evocam como uso romano regular a "litania maior" de Páscoa, com uma parada em Santa Maria Maggiore; uma procissão é igualmente prevista para a Assunção: os cardeais devem buscar na Basílica de Latrão "a imagem de Jesus Cristo" (*imaginem Iehsu Christi*) para conduzi-la solenemente até Santa Maria Novella.[37] Uma "litania maior" é também mencionada para a festa de São Marcos (25 de abril). A basílica de Santa-Maria Maggiore não está dessa vez no itinerário, mas integra as igrejas que, nesse dia, "fazem uma procissão a São-Pedro".[38]

33 Grégoire le Grand, *Registrum epistolarum*, citado, Berlin, 1891, t. I, p. 102.

34 Ibid., t. II, p. 365-367.

35 Ibid., Berlin, 1899, t. II, p. 165-166, junho de 599.

36 *Liber pontificalis*. Paris: Duchesne, 1892. II, p. 4, p. 35, n. 17.

37 Esta procissão da Assunta é já atestada sob o pontificado de Leão IV (847-855), *Liber pontificalis*. Paris: Duchesne, 1892. II, p. 110.

38 VALENTINI, R.; ZUCHETTI, G. *Codice topografico della Città di Roma*, III, Fonti per la Storia d'Italia. Roma: [Tipografia del Senato], 1946. v. 90, p. 220-221, 266. O itinerário fixo é: Latrão, São Marcos, São Clemente, Santa Maria-Nova, São Marcos, o lugar dito pariron, São Pedro, o lugar dito Cortina, São Pedro.

No restante da Cristandade, as "litanias maiores" da festa de São Marcos são bem atestadas em toda parte. Embora transcorram sempre em 25 de abril, todos os liturgistas da Idade Média fazem remontar sua origem à "litania septiforme" organizada por Gregório Magno em 590. Eles distinguem igualmente essas litanias das "litanias menores" ou rogações, que transcorrem durante os três dias que precedem a Ascensão.[39] Elas passavam por serem mais antigas, pois teriam sido instituídas por São Mamert, Bispo de Vienne, em torno de 470.

A vontade de imitar a "litania septiforme" de 590 também pôde ser sentida em Soissons, no ano 1126 (o mês não é informado), quando a cidade esteve exposta à epidemia.[40] Os fatos são relatados em torno de 1150 pelo autor anônimo dos *Miracles des SS. Grégoire et Sébastien* (Milagres de São Gregório e de São Sebastião), monge da abadia de Saint Médard que tinha as relíquias de São Gregório. O bispo de Soissons veio à abadia procurar as relíquias do santo papa para levá-las à cidade, em procissão com todos os clérigos, o abade e os monges, assim como todo o povo, em grupos fechados. Eles atravessaram a ponte sobre o Oise que separava o mosteiro da cidade, e depois, cantando louvores a Deus e à Virgem, entraram na catedral, onde o bispo proferiu um sermão. A procissão, sempre precedida pelas relíquias de São Gregório, circundou as muralhas da cidade. Na volta, quando milagres já se produziam, as relíquias fizeram uma nova entrada na catedral e foram colocadas sobre o altar da Virgem. Mais rapidamente, para não ser acusado de cupidez devido ao afluxo de oferendas, o abade mandou levar as relíquias ao seu lugar habitual, na abadia.

Toda a procissão era concebida, muito explicitamente, a partir do modelo da procissão organizada em Roma mais de cinco séculos antes; como

39 Alcuin, *Liber de divins officis*, cap. XXII e XXIII, PL 101, col. 1224-1225. Amalaire de Metz, *Liber officialis*, IV, cap. XXIV-XXV, éd. J.-M. Manssens, t. II, Cidade do Vaticano, 1958. p. 481-483. Bernold, *Micrologus*, PL 151, col. 1018. Rupert de Deutz, *De divins officis*, IX, cap. V, PL 170, col. 248-250. Honorius Aug., *Speculum Ecclesiae*, PL 172, col. 951. Jean Beleth, citado, p. 232. DURAND, Guillaume. *Rationale divinorum officiorum*, I, 3. Naples: [s.n.], 1859. Lib. VI, cap. CII *De rogationibus* (Naples, 1859, p. 602-606).

40 O texto diz *pestis inguinaria*, mas nessa data não pode se tratar da verdadeira peste: esse vocábulo é uma lembrança literária da peste aplacada por São Gregório na Alta Idade Média.

em Roma, São Gregório está fisicamente presente em Soissons graças às suas relíquias. Em ambos os casos, ele atua como especialista em epidemias.

Todavia, entre a cerimônia de Roma e a de Soissons, há uma diferença importante: mesmo se em Roma, segundo o testemunho de Gregório de Tours, a procissão acabava em Santa Maria Maggiore, a Virgem passa a ocupar em Soissons lugar muito mais importante. Ela é objeto de hinos e é sobre seu altar, na catedral, que são depositadas as relíquias de São Gregório. Com efeito, a Virgem dispunha em Soissons de um culto privilegiado, como testemunham os *Miracles de Notre-Dame-de-Soissons* (Milagres de Nossa Senhora de Soissons) compostos pela mesma época por Hugues Farsit, monge da abadia de Saint-Jean-des-Vignes, e no século seguinte os *Miracles de Notre-Dame* (Milagres de Nossa Senhora), de Gautier de Coinci, prior de Saint-Médard. No caso de Hugues Farsit, pode-se perguntar se sua obra não pretendia demonstrar que a Virgem e sua relíquia – o Santo Sapato (*soccum*) – protegia com eficácia contra a epidemia tanto quanto as relíquias de São Gregório conservadas em Saint Médard. A Virgem teria provado isso em 1128, por ocasião de uma terrível epidemia de "mal dos ardentes", apenas dois anos depois da intervenção eficaz de seu potencial rival.[41]

Tal era o rico dossiê hagiográfico e litúrgico da litania septiforme, antes que no século 13 Jacopo de Varazze, na *Legenda Aurea* (escrita não depois de 1264[42]), e Guilherme Durand, no *Rational des divins offices*, acabado em 1284, introduzissem importantes modificações na narração da procissão de 590.

A propósito da peste, da litania septiforme de setembro de 590 e da eleição de Gregório, Jacopo de Varazze é tributário da versão breve de Paulo Diácono; a procissão é apenas mencionada, sem que sua composição seja detalhada como em outras versões. Mas a seguir Jacopo de Varazze acrescenta uma passagem que não se encontra em nenhum dos relatos anteriores:

41 Hugo Farsitus, *Miracula Beatae Virginis Suessionensis*, PL 179, col. 1777-1800. Este texto foi utilizado por Gautier de Coinci num de seus *Miracles de Notre Dame*: "De uma mulher que foi curada em Arras", v. 217 et seq.: "*Li feuz d'enfer si fort se prist/ par tout Artoys et tant esprit / Et d'uns et d'autre que redire / Ne vos saroye le martyre / La braierie, la criee / Qui ert par toute la contree...*" Cristo envia sua mãe para cuidar de seu povo, como afirma o texto lido pelo autor, v. 230. "*La lettre dit ou leu l'ai/...*"

42 Esta é a data proposta por BOUREAU, Alain. *La légende dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine* (+ 1298). Paris: Le Cerf, 1984. p. 32.

Como a peste continuasse a castigar, ele mandou que, no dia da Páscoa, se conduzisse em procissão com litanias segundo o uso comum, em torno da cidade, a imagem da santa Virgem que a Igreja de Santa Maria Maggiore possui ainda hoje, e que foi pintada com maior semelhança por São Lucas – hábil tanto na arte da pintura quanto da medicina. E logo a imagem sagrada dissipou a infecção do ar, como se a peste não pudesse suportar sua presença; por todo lugar por onde a imagem passava o ar tornava-se maravilhosamente tranqüilo e puro. E conta-se que a voz dos anjos se fez ouvir em torno da imagem cantando: "Rainha dos céus, rejubilate, aleluia porque teu filho divino está ressuscitado, aleluia, como ele disse, aleluia!." E logo São Gregório acrescenta: "Mãe de Deus, rogai por nós, aleluia". Então ele viu, ao redor da fortaleza de Crescêncio, um grande anjo que enxugava e guardava uma espada ensangüentada na bainha; e o santo compreendeu que a peste tinha acabado, como de fato tinha. E daí em diante esta fortaleza passou a ser chamada de Forte de Sant'Angelo.[43]

Segundo Jacopo de Varazze, houve então duas procissões. Primeiro aquela de setembro de 590, que ele se limita a mencionar, e que foi seguida da aparição miraculosa da coluna de luz e dos anjos. Para Jacopo de Varazze, que considera falsas as fontes anteriores, esta primeira "litania septiforme" não se devia ao flagelo, mas à eleição de Gregório. Foi preciso uma segunda procissão, seguida também de uma aparição, a do anjo enxugando e embainhando sua espada, sinal que a peste, dessa vez, estava completamente vencida. Tal é a célebre lenda do Castelo de Sant'Angelo. Contrariamente à primeira procissão, a segunda teve lugar na Páscoa e ela interessa diretamente à Igreja de Santa Maria Maggiore. Não resta alguma dúvida de que a hagiografia foi aqui enriquecida com um motivo emprestado aos registros das cartas de Gregório Magno e, sobretudo, à liturgia romana das procissões pascais atestadas desde o pontificado de Gregório no século 12. Vimos a hagiografia justificar os usos litúrgicos; dessa vez, ao contrário, ela é que veio a sofrer seus efeitos.

Salvo engano de minha parte, a menção dessa segunda procissão contra a peste aparece pela primeira vez em Jacopo de Varazze. Os hagiógrafos dominicanos que precederam imediatamente este último não fazem qualquer menção a ela e, em torno de 1225-1230, João de Mailly atém-se à versão de Paulo Diácono, pois, a propósito de São Marcos, lembra somente que as "lita-

43 VORAGINE, Jacques de. *Legenda Aurea*. Éd. Th. Graesse, Dresde-Leipzig, 1890. cap. XLVI, p. 190-192. Modifiquei ligeiramente a tradução de Th. De Wyzema. Paris, 1900, p. 168-169.

nias maiores" tiram suas origens da "litania septiforme" de 590.[44] Parece que o mesmo vem a ocorrer em torno de 1244 com Barthélemy de Trento, cujo *Epílogo sobre os gestos dos santos* permanece inédito.[45] Acabado por volta de 1250, o *Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais também ignora a segunda procissão.[46]

Em contrapartida, Jacopo de Varazze fez escola. Se no capítulo do *Rational des divins offices*, consagrado às litanias maiores e menores (livro VI, cap. 102), Guilherme Durand não fala nem da Basílica de Santa Maria Maggiore nem do ícone da virgem, num capítulo anterior intitulado *Dos sete dias após a Páscoa* (livro VI, cap. 89), ele afirma que Gregório tinha mandado buscar essa imagem pintada por São Lucas na basílica e feito conduzi-la solenemente. A peste foi assim refreada, ouviu-se o hino angélico, ao qual o papa respondeu, e depois apareceu o anjo no alto da fortaleza de Crescentius.[47]

Na seqüência desses textos, a Vida anônima em francês do século 14 descreve as duas procissões sucessivas distinguidas por Jacopo de Varazze. Para a primeira, chega mesmo a acrescentar os detalhes dados por João Diácono, que Jacopo de Varazze não mencionara, sobre os cortejos vindos das sete igrejas romanas. Demora-se, em seguida, sobre a segunda procissão, na Páscoa, depois da eleição de Gregório:

44 MAILLY, Jean de. *Abrégé des gestes et miracles des saints*. Trad. A. Dondaine. Paris: Le Cerf, 1947 (Bibliothèque d'Histoire dominicaine I). p. 152-153, 174-176.

45 Ver em última instância o trabalho de A. Dondaine, "Barthélemy de Trente o.p.", *Archivum Fratum Praedicatorum* 45, p. 79-105, 1975.

46 Vincent de Beauvais, *Speculum Historiale*, II, cap. I; Douai, 1624, p. 864.

47 Guillaume Durand, citado, VI, cap. 89: *De septem diebus post Pascham*. PESCI, B. Il problema cronologico della Madonna di Aracoeli alla luce delle fonti. *Rivista di Archeologia cristiania*, XVIII, n. 1, p. 53, nota de maneira perspicaz que no capítulo o nome de Santa Maria Maggiore foi modificado a partir do século 15 (1459, depois 1473 e 1482) pelo da Igreja de Santa-Maria-in-Aracoeli, que também possuía seu ícone *acheiropoiète*. Tal é a versão retida por Ch. Barthélemy em sua tradução francesa do *Rational* (Paris, 1854, v. 4). Pesci engana-se em contrapartida quanto à data da redação do *Rational* (1284 e não 1236), talvez devido à influência de Frei Mariano de Firenze (*Itinerarium Urbis romae*, 1517), que afirmava que G. Durand tinha "apreendido" de Jacopo de Varazze o relato da procissão do ícone (p. 55).

Mes, quant il fut tout confermé,
Si con j'ai dit et affermé,
Et cele grant mortalité
Desgastoit les devocions
Des gens, et les processions
Fist que pasquerez ordena,
Et entour Romme les mena
En cantant la grant letanie.
L'ymage a la vierge Marie,
Qui a Romme est encor gardee,
Plusors gens l'i ont regardee,
Fist porter pour l'enemy veincre
Que Saint Luc, le tres noble peintre,
Fist de sa main a la semblance
De la mere Dieu sans doutance.
Saint Gregore, le bon, le sage,
Fist tant devant porter l'image
Hautement par grand reverence
Que toute celle pestilence,
Qui maint home avoit ja hurté
Et de l'air toute l'oscurté,
Ce pout chescun apercevoir,
Donna lieu a l'image voir
Aussi com se par tres grant crainte
Fuist devant l'ymage sainte,
Et sembloit que la pestilence
N'osast remaindre en la presence
Du saint ymage nostre dame [...]
Et, quant s'ymage hors chacha
Les teniebres et esfacha,
Et fut de tel auctorité
Qu'elle osta la mortalité...[48]

48 MONTAIGLON, A. de. La Vie de Saint Grégoire le Grand. *Romania* VIII, p. 509-544, p. 527, v. 744-800, 1879.

Uma vez plenamente confirmado,
Como tenho dito e afirmado,
Enquanto a grande epidemia
Devastava ainda a cidade,
Ele reforça as devoções
Das gentes, e as procissões
Pascais, ele as ordena,
Ele as guia em torno de Roma
Cantando a grande litania.
A imagem da Virgem Maria,
Que é ainda conservada em Roma,
Onde muitos a tem visto,
Ele a levou para vencer o inimigo.
São Lucas, o muito nobre pintor,
Com suas mãos a fez semelhante
À Mãe de Deus, sem dúvida.
São Gregório, o bom, o sábio,
Fez levar a imagem adiante
Muito alto, por grande respeito
Enquanto que toda esta peste,
Tinha já castigado muito,
E obscurecia o ar,
E isto cada um pode bem perceber.
Ao se ver a imagem, foi como
Se um medo muito grande
Estivesse diante da imagem santa
E parece que a peste
Não ousava continuar na presença
Da santa imagem de Nossa Senhora [...]
E quando sua imagem rechaçou
As trevas e as dissipou
Ela teve o poder
De fazer parar a epidemia...

No texto latino de Jacopo de Varazze, como em sua tradução francesa do século 14, o ponto a ser destacado é a introdução, pela primeira vez, à frente da procissão, da imagem miraculosa da Virgem. Trata-se de uma das diversas réplicas da *Hodegetria* que, piedosamente conservada em Santa Sofia de Constantinopla até sua destruição pelos turcos em 1453, passava por ter sido pintada pelo próprio São Lucas. Numerosos ícones, mais ou menos inspirados nessa imagem, pretendiam paralelamente essa honra. Em Roma mesmo pode-se contar uma meia dúzia[49] dessas imagens, conservadas em diferentes igrejas, sob a guarda de clérigos e de religiosos zelosos de sua madona e de sua reputação de antigüidade.

Hans Belting me parece ter perfeitamente descrito o contexto histórico no qual convém recolocar a multiplicação de essas imagens no Ocidente na passagem do século 12 para o 13.[50] A intensificação dos contatos com o Oriente bizantino, especialmente por ocasião das Cruzadas, e sobretudo por ocasião da tomada de Constantinopla pelos cruzados em 1204, produziu no Ocidente o afluxo de relíquias e também de imagens religiosas diferentes daquelas que aí eram conhecidas e veneradas até então: ícones, quer dizer pinturas sobre madeira em duas dimensões representando Cristo, a crucificação com Maria e São João, ou ainda só a Virgem. Foram logo adotadas no Ocidente, onde os pintores não tardaram a imitá-las. Pelos caracteres formais dessas imagens e por seus usos litúrgicos – porque elas eram móveis e podiam ser levadas em procissão –, tratava-se no Ocidente de uma inovação de primeira importância.[51] Esses quadros pintados podem ser encontrados desde o século 12 na

49 HAGER, Helmut. *Die Anfange des italianischen Altarbildes. Untersuchungen zur Entstehungsgeschichte des toskanischen Hochaltarretables*. München: [A. Schroll, 1962] (Veröffentlichungen der Bibliotheca Hertziana 17), p. 47, 50, 118, e PESCI, B. La Madonna di Aracoeli et la traduzione romane del suo tema iconografico. *Rivista di archeologia cristiania*, XVIII, 1, p. 65-96: icones de São Sisto (atestado desde 1219), de S. Alessio sobre o Aventino, de Santa Maria di Campo Marzio, de Santa Suzana, de Santa Maria in Via Lata, e naturalmente de Aracoeli e de Santa Maria Maggiore. Ver também: WOLF, Gerhard. *Salus Populi Romani. Die Geschichte Römischer kultbilder im Mittelalter*. Weinheim: VCH, 1990.

50 BELTING, Hans. *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1981. Especialmente p. 220-223.

51 No século 12, as constituições cistercienses não admitiam senão a cruz pintada de madeira. Se Aelred de Rievaux fala bem da imagem da crucificação do Salvador,

Itália,[52] mas é sobretudo no século 13 e no início do 14 que pintores de renome, especialmente na Itália, preparam-nos a pedido dos conventos, das confrarias, das oficinas de catedrais ou das cidades.[53]

A imagem da Virgem de Santa Maria Maggiore (fig 11), atribuída como tantas outras ao pincel de São Lucas, é, na realidade, um ícone bizantino datado do século 12 ou mesmo do início do século 13.[54] Jacopo de Varazze é o pri-

tendo ao lado a Virgem e São João, tratava-se de uma pintura acima do altar na igreja do mosteiro (*La vie de recluse*. Éd. Ch. Dumont. Paris: Le Cerf, Sources Chrétiennes 76, 1961. p. 104-107). As constituições cistercienses substituem a crucificação pela cruz a partir de 1237: dessa vez devia tratar-se de imagens móveis pintadas.

52 Hans Belting data de 1138 o primeiro quadro da Paixão, com Maria e São João.

53 Em 1236, Giunta Pisano pintou para os franciscanos de Assis um quadro da Paixão, com Maria e São João. Ao fim do século, Giotto fez o mesmo para os dominicanos de Santa-Maria-Novella em Florença. Em 1285, Duccio pintou a Madonna-Rucellai para os *laudesi* de Santa-Maria-Novella, depois em 1310-1311 a *maestà* da catedral de Siena. Em 1315, Simone Martini pintou a *maestà* da comuna de Siena.

54 *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, s.v. S. Luca, Rome, 1966, col. 188-222. H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, IX, col. 2614. RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: PUF, 1958. (Krauss Reprint, 1988) III, 828. *Lexicon der christlichen ikonographie*, VII, 1974, col. 449. Saint Augustin, *De trinitae* VIII, 6, 7, tinha rechaçado a idéia que se possa "conhecer o rosto da Virgem"; mas desde o século 6, a partir de Teodoro, o Leitor, difunde-se a legenda de São Lucas "retratista" da Virgem. A imagem de Santa Maria Maggiore mede 1,17 m x 0,79 m. As cartas gregas a identificam. Antigamente, ela era colocada num grande *ciborium*, montada em colunas acima de um altar. Reprodução: H. Hager, citado, PL 46 e BIASIOTTI, G. L'immagine della Madonna detta di S. Luca a S. Maria Maggiore a Roma. *Bolletino d'Arte*, 231-236, 1916. A Virgem foi transferida na capela Pauline Borghese em 1613: TACCONE-GALLUCI, D. *Monografia della Patriarcale Basilica di S. Maria Maggiore*. Roma: [s.n.], 1911. p. 137-140. As obras de FABI-MONTANI, F. *Dell antica immagine di Maria Santissima nella basilica liberianae del suo culto*. Roma: [s.n.], 1861, e CELLINI, P. *La Madonna di S. Lucca in S. Maria Maggiore*. Roma: [s.n.], 1943, devem ser utilizadas com precaução, os autores querendo absolutamente demonstrar a antigüidade do ícone, fazendo-o remontar, ao menos numa forma primitiva, ao tempo do próprio Gregório Magno... O *Liber pontificalis*, "Vida de Pascoal I" (817-824), citado; II, p. 61, menciona de fato uma imagem da Virgem em Santa-Maria-Maggiore, mas é dito que esse papa é que a mandou fazer (sem menção a São Lucas). No século 8, Gregório III mandou pratear uma imagem da Virgem em S. Maria Maggiore (*imaginem sanctae Dei genetricis antiquam*), talvez a de Pascoal I: *Liber pontificalis*, citado, t. I, XCII, p. 419, mas certamente não a cópia da *Hodegetria*.

Figura11 – Ícone da Virgem, Igreja de Santa Maria Maggiore, Roma (séculos 12-13).

meiro a mencionar sua existência e, de fato, ela não devia estar desde muito tempo na Basílica romana na época em que, em Gênova, o dominicano redigia a *Legenda Áurea*. Depois de Jacopo de Varazze e de Guilherme Durand, peregrinos e viajantes do fim da Idade Média não deixavam de notar a presença do ícone "pintado por São Lucas" na basílica de Santa Maria Maggiore.[55] Imagem tutelar do povo romano, leva o nome de *Salus populi Romani*. Ela se encontra ainda hoje conservada nesta basílica, mas na capela Borghese – edificada no século 17.

Um outro ícone de grande renome era o da igreja dos franciscanos de Santa Maria de Aracoeli, ainda hoje muito venerado.[56] Datado dos séculos 11 e 12, aparece mencionado pela primeira vez em 1257 por Frei Bartolomeu de Pisa, numa narrativa de milagre em que a Virgem teria falado a um jovem noviço caído em êxtase diante de sua imagem. A tradição quer que em 1348, no momento da Peste Negra, ela tenha sido levada em procissão através de Roma. Alguns anos mais tarde, Cola di Rienzo lhe rendeu homenagem, depositando diante dela sua coroa de louros e sua vara de aço. Em 1372, ela foi guardada num precioso tabernáculo, que Santa Francisca Romana (1384-1440) iria ver se abrir miraculosamente diante dela quando chamava ardentemente a Virgem...

Um terceiro ícone particularmente renomado foi o de São Sisto, atestado desde 1219 e guardado pelos dominicanos. Estes o transferiram em 1579 para sua igreja de São Sisto e São Domingos. Desde 1931, tem sido conservado pelas freiras dominicanas do Monte Rosário.

Menciono particularmene esses três ícones romanos da Virgem porque foram citados em 1517 por Frei Mariano de Firenze, a propósito de Gregório Magno e da peste de 590, em seu surpreendente *Itinerarium Urbis*

55 VALENTINI, R.; ZUCHETTI, G. *Codice topografico della Città di Roma*. Roma: [Tipografia del Senato], 1946. IV, Fonti per la Storia d'Italia, v. 91, p. 338: testemunho de John Capgrave, *Ye Solace of Pilgrimes*, peregrino inglês vindo sem dúvida a Roma por ocasião do jubileu de 1450, e p. 405, o do florentino Giovanni Rucellai, *Della bellezza e anticaglia di Roma*, que descreve o *ciborium* no qual o ícone era conservado e o compara ao de Or San Michele em Florença. Um e outro insistem no fato de que São Lucas teria sido o autor dessa imagem.

56 Para a seqüência deste estudo, beneficiei-me com informações que me foram amavelmente comunicadas de Roma por Jérôme Baschet. Exprimo aqui minha mais viva gratidão a ele

Romae.[57] Com efeito, diz ele que os clérigos que tem respectivamente a guarda destas três imagens – os cônegos de Santa Maria Maggiore, os franciscanos de Aracoeli e os dominicanos de São Sisto – reinvidicavam exclusivamente para sua própria imagem a honra de ter rechaçado a peste no tempo de Gregório Magno, e quando Frei Mariano visitou o mausoléu de Adriano, conta que neste lugar se dizia que o Papa Gregório mandou procurar "a imagem da Virgem chorosa de Aracoeli pintada, dizia-se, por São Lucas, médico e pintor".[58] Adiante, relatando sua visita à igreja dominicana de São Sisto, diz que aí se vê uma "imagem da Virgem pintada por São Lucas" que, segundo Antonino de Florença (*Crônicas*, tit. 23, cap. 4, par. 11), foi levada em procissão por São Gregório e aplacou a peste. Mas acrescenta: "É o que dizem de sua própria imagem os Menores (de Aracoeli) e os cônegos de Santa Maria Maggiore".[59] Enfim, quando se dirige a Santa Maria Maggiore cita os argumentos dos cônegos, que se apóiam no testemunho de Guilherme Durand e de Jacopo de Varazze, para afirmar que seu ícone é que venceu a peste de 590.[60]

Assim, diz ele, "sob a mesma figura, lê-se a mesma história e os mesmos milagres". Mas isso é de pouca importância, porque "*todas devem ser veneradas*". Entretanto, como é franciscano, suas preferências são antes pela imagem dos Menores, sustentada pela "antiga opinião do povo romano". Os franciscanos possuem, também, a pedra sobre a qual repousava o anjo em cima do castelo, e era tradicionalmente na direção de sua igreja que se dirigia a procissão da Assunção. E quando veio a Peste Negra e o ícone de Aracoeli foi levado em procissão sobre a ponte do Castelo de Sant'Angelo, um anjo de mármore a reconheceu e inclinou a cabeça durante sua passagem; era bem a prova de que ela já tinha passado por ali em 590... Frei Mariano observa também que Guilherme Durand e Jacopo de Varazze não parecem ter estado absolutamente certos de que o ícone de Santa

57 FIRENZE, Fra Mariano da. *Itinerarium urbis Romae*. Éd. P. Enrico Bulletti. Roma: Pontif. Istituto di archeologia cristiana, 1931 (Studi di Antichità Cristiana, II) (citado por PESCI, B. Il problema cronologico della Madonna di Aracoeli alla luce delle fonti. *Rivista di Archeologia cristiania*, XVIII, p. 52-55).

58 Ibid., p. 70.

59 Ibid., p. 136.

60 Ibid., p. 188-190 (apud PESCI, B. Il problema cronologico della Madonna di Aracoeli alla luce delle fonti. *Rivista di Archeologia cristiania*, XVIII, p. 52-55).

Maria Maggiore fosse o bom. Ele se surpreende, aliás, que os dominicanos não se esforcem por defender a imagem do convento de sua ordem, São Sisto, como seu ilustre confrade Antonino de Florença tinha dado o exemplo...

O debate continuou presente nos textos eruditos até uma data recente, e foi assim que, na metade do século 15, o nome de Santa Maria de Aracoeli substituiu o de Santa Maria Maggiore no relato feito por Guilherme Durand da procissão de 590. Essa rivalidade também está expressa nas representações figuradas, ao menos a partir do século 14. Os manuscritos anteriores da *Vida* de Gregório apresentam, no melhor dos casos, apenas imagens de São Gregório em oração com o povo em assembléia, e nem a procissão, nem o castelo de Sant'Angelo, e com mais forte razão o ícone da Virgem são representados.[61] No século 14, aparecem representações da procissão e do castelo com o anjo, mas o ícone ainda está ausente.[62] Não parece ter surgido na representação da procissão antes do século 16 – sobre um afresco da villa Farnèse de Caprarola, pintada por Raffaelino da Reggio (fig. 12).

Mas, entrementes, os franciscanos de Aracoeli tinham sabido, pela imagem também, reivindicar para seu ícone a glória de ter rechaçado a peste no tempo de São Gregório. Quando lhe construíram um tabernáculo em 1372, muniram-no com duas portas de prata. Numa eram representados o castelo e o anjo embainhando a espada, e na outra São Gregório de joelhos. Não restava, desse modo, ao fiel qualquer dúvida sobre a antigüidade do ícone. Essas portas se perderam. Mas ainda hoje um quadro do século 16-17, encaixado num pilar da nave, mostra o papa, o anjo, o castelo e a imagem da Virgem.[63]

Quero concluir, como Frei mariano, porque também penso, mas por outras razões, que não é necessário se dividir entre os três ícones e as igrejas que os abrigam.

61 Ms Eton, Lib. Eton College, 124, fol. 122 e Fulda, Landesbibl.; Ms A. a. 39, fol. 70.

62 *Lexikon der christlichen ikonographie*, VI, 1974, col. 438: quadro da escola de Gaddi, século XIV, Museu do Vaticano; Escola de A. Bregno, 1469, Roma, Igreja de S. Gregório; G. B. Lomberdelli, 1580, Roma, S. Michele in Borgo.

63 Curiosamente, um dos franciscanos do convento, interrogado a respeito dessa imagem em junho de 1987, nega que possa se tratar de Gregório Magno e da peste de 590; devia tratar-se da Peste Negra, durante a qual foi utilizado o ícone de Aracoeli. O fato de que o papa residia em Avinhão não constituí qualquer obstáculo aos seus olhos (informações amavelmente fornecidas por Jérôme Baschet).

Figura 12* – A procissão do Papa Gregório, sem o ícone da Virgem, *Les Riches heures du duc Jean de Berry* (cerca de 1413).

No século 13, esses ícones são "novas imagens", representativas de um novo modo de figuração religiosa (o do quadro pintado) e do desenvolvimento de novas formas de devoção (as da *imago pietatis*) das quais são esperadas, individual ou coletivamente, graças miraculosas. As mudanças vão muito além de simples transformações formais. Traduzem uma mutação profunda das estruturas sociais e culturais e das práticas religiosas. Só isso pode explicar que Jacopo de Varazze ou Guilherme Durand tenham podido modificar no século 13 uma tradição hagiográfica venerável. E é também por esta razão que uma concorrência assim áspera tenha se desenvolvido a partir do século 14 entre as igrejas a propósito de imagens de devoção.

Com isso aumentou um pouco mais a distância entre o "verdadeiro" São Gregório da *Carta ao Bispo Serenus*, e o São Gregório lendário. No século 13, não se tratava mais nem mesmo de mostrar somente São Gregório enviando ao eremita Secundinus as imagens de devoção privada que ele desejava ardentemente ver e possuir. Dali em diante, São Gregório seria o Papa que fez

parar a peste ao levar solenemente numa procissão pública um ícone miraculoso da Virgem Maria – pouco importa qual –, uma relíquia dos tempos evangélicos, a protetora oficial da cidade e o objeto de rivalidades entre diversas de suas igrejas.

Todas essas modificações vieram a ocorrer sob a pressão de imagens reais. Assiste-se também nessa época, ao menos nesse caso específico, a uma inversão da relação tradicional entre escrita e imagem. Esta não é mais necessariamente a ilustração de um tema hagiográfico anterior, e no século 13 são a imagem e sua liturgia que acarretam uma modificação na composição da *Vida*. Todavia essa última, embora com atraso, pôde também suscitar novos temas iconográficos, chegando mais tardiamente até à introdução da imagem da Virgem na imagem da procissão...

Essas evoluções não são específicas do caso particular do ícone da Virgem do qual se acabou de retraçar a complexa história e mostrar seus meandros. Elas são, também, confirmadas no século 14 pela aparição de um novo tema da lenda do Santo Papa: o da missa de São Gregório. A tradição quer que a hóstia elevada pelo Papa durante a consagração tenha tomado a forma da pessoa de Cristo preso na cruz ou em cima do sepulcro.[64] Na segunda metade do século 13, Jacopo de Varazze ignora ainda o tema. Parece provável que o ponto de partida seja um ícone num mosaico que se encontrava na igreja romana de Santa Cruz de Jerusalém. O ícone, datado de aproximadamente 1300, não chegou a essa igreja dos cartuxos senão por volta de 1380. Ela representa o Cristo morto, de frente, diante da cruz, os braços ligeiramente curvados encontrando-se embaixo do peito. Esse tipo singular de representação deu nascimento a uma rica tradição iconográfica que deve ter, em troca, fortalecido a lenda. Espalhou-se a convicção de que Cristo tinha aparecido diante de São Gregório "na forma da imagem de piedade" (*sub forma pietatis, in specie d'uma bellissima pietà*), como se a imagem (*pietà*) da Santa-Cruz tenha sido o modelo da aparição.

64 BYNUM, Caroline W. *Holy Feast and Holy Fast. The religious Significance of Food to Medieval Women*. Berkeley: University of California Press, 1987. p. 68, n. 153. Essa autora fala da transformação de um tema antigo da hagiografia de São Gregório. Certamente que existe um milagre eucarístico nas Vidas antigas: diante de uma mulher que ria com a idéia de que a hóstia que Gregório lhe dava podia ser o "corpo de Cristo", o dedo em carne e osso de Cristo apareceu. Mas o tema da missa de São Gregório é diferente.

Também nesse caso, por conseguinte, não é mais a lenda hagiográfica que suscita uma nova imagem, mas a imagem que se introduz na lenda e a modifica. E mais ainda do que no caso da procissão de São Gregório, o ícone de S. Croce, que era uma suposta réplica do milagre (*forma pietatis*, *Darstellungsform*), tornou-se um tipo iconográfico (*imago pietatis* como *Bildexemplar*), a postura de Cristo dando forma a um grande número de imagens e toda sorte de suportes ao modelo do ícone romano de Santa Cruz de Jerusalém.[65]

O TRIUNFO DA IMAGEM CRISTÃ

São Gregório e as imagens se insinuam ainda numa outra forma de escrita, outra série de textos, aqueles que, desde o século 12, ilustram o tema da Vênus de Ille.[66] Limitar-me-ei apenas às mais antigas versões desta narrativa.

A primeira versão aparece em torno de 1120 nos *Gesta rerum anglorum* do monge beneditino inglês Guilherme de Malmesbury.[67] A história se passa, uma vez ainda, em Roma, numa cidade já cristã – o diabo, um padre e o papa são mencionados – mas onde subsiste uma estátua de Vênus. Um jovem rico celebra suas núpcias; após o banquete, decide entregar-se com seus companheiros a algum exercício físico. Para ficar mais à vontade, coloca seu anel novo no dedo estendido de uma estátua de bronze. Quando ao fim do exercício ele tenta retirar o anel, é impedido pela estátua, que mantém o anel no dedo, agora dobrado. O jovem nada diz aos companheiros para que não seja objeto de gra-

65 Hans Belting, citado, p. 66-67 e 282-283 e a ilustração 14. BERTELLI, Carlo. The images of Pity in Santa Croce in Gerusaleme. *Essays in the History of art presented to R. Wittkover*. London: [Phaidon], 1967. p. 40 et seq. Ver também RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art Chrétien*. Paris: PUF, 1958. (Krauss Reprint, 1988) II, 2, p. 614. Ao sucesso dessa imagem pode-se comparar o do ícone de Aracoeli; cf. PESCI, B. La Madonna di Aracoeli et la traduzione romane del suo tema iconografico. *Rivista di archeologia cristiania*, XVIII, 1, p. 65-96.

66 Sobre essa tradição narrativa extremamente rica, da Idade Média até Mérimée, ver BAUM, Paul Franklin. The Young Man betrothed to a Statue. *Publications of the Modern Language Association of America*, XXXIV, 4 (new Series, XXVII, 4), p. 523-579, 1919.

67 Guillaume de Malmesbury, *Gesta rerum anglorum*, II, 205: De anulo statuae commendato, éd. W. Stubs, Rolls Series, London, 1887-1889. p. 256-258.

cejos e para que ninguém venha roubar o anel em sua ausência. Mas quando, ao cair da noite, retorna secretamente ao local, verifica que o dedo está novamente esticado e que o anel desapareceu. O infortunado marido nada diz à jovem esposa sobre a perda do anel, mas quando quer consumar o casamento, sente um nevoeiro interpor-se entre eles e ouve uma voz dizer-lhe: "Deite comigo, porque hoje me desposaste. Sou a Vênus em cujo dedo tu colocaste o anel. Eu o tenho e não te devolverei". Nas noites seguintes, cada vez que ele se aproximava da esposa, o prodígio medonho se repetia. Finalmente, ele revelou tudo aos familiares, que o aconselharam a procurar "um padre do subúrbio", Palumbus, necromante capaz de aterrorizar os demônios. Palumbus envia-lhe uma carta e manda que vá de noite a uma encruzilhada, onde assistirá ao desfile de um grupo e entregará a carta a um personagem maior que os demais. De noite, o jovem percebe a aproximação de um cortejo fantástico, com uma mulher sentada num carro, vestida como uma prostituta, os cabelos presos por uma diadema de ouro e com um cetro de ouro na mão. Depois aproxima-se o senhor do cortejo, que lhe dirige um olhar terrível e lhe pergunta o que quer; o jovem entrega-lhe a carta e o demônio, porque era ele, logo reconhece o selo de Palumbus. Contra à vontade teve que ler a carta e desabafa: "Deus todo poderoso, quanto tempo ainda terei que agüentar as agressões de Palumbus?" Manda seus guardas tirarem o anel que Vênus tinha encantado e devolvê-lo ao rapaz. Voltando a si, este pôde enfim consumar seu casamento. Quanto a Palumbus, que ouvira o grito do demônio, sabia que ele o levaria à morte. Tendo confessado seus crimes ao papa, "na presença do povo romano", teve uma morte miserável, tendo os membros quebrados.[68]

Uma versão um pouco posterior e sensivelmente diferente se encontra na *Kaiserchronik*, composta em versos alemães por um clérigo de Regensburg, morto em torno de 1150-115.1[69] A história se passa ainda em Roma, mas no

68 No início do século 13, essa versão do conto é retomada por Roger de Wendover, *Flores Historiarum*, com uma precisão cronológica: os fatos teriam se desenrolado em torno de 1058 quando o Antipapa Bento X sucedera ao Papa Estevão IX (Rolls Series, 1, p. 498-500). Em seguida, é retomada por Vincent de Beauvais (*Speculum Historiale* XXVI, 29) com a data de 1107.

69 *Kaiserchronik eines Regensburger Geistlichen*, v. 13085-13376, éd. Edward Schröder. MGH Deutsche Chroniken I, 1, 1. éd. 1892, 3. éd. Dublin-Zurique, p. 318-324.

tempo do imperador cristão Teodósio.[70] O jovem é também pagão, e chama-se Astrolábio. Ele brinca de bola com seus companheiros, sem que se diga se é ou não casado. A bola cai do outro lado do muro, num jardim em que o jovem, que foi procurá-la, percebe a existência de uma estátua muito bela que lhe faz um sinal com o dedo. É Vênus. Ele fica louco por ela, coloca-lhe seu anel no dedo e promete não mais deixá-la; durante esse tempo, seus companheiros se inquietam com a demora e arrombam a porta, que o imperador Constantino tinha proibido a entrada a todos os cristãos. Encontram seu amigo que, possuído pelo diabo, recusa-se daí em diante a comer e beber e não mais consegue dormir. Nenhum médico consegue curá-lo, e ele próprio sabe qual remédio necessitava: precisava se tornar cristão. Então procura o capelão Eusébio, que promete ajudá-lo, orando a Deus para que lhe devolvesse a razão. O capelão encontra num livro de magia negra (*in den swarzen buochen er las*) um meio de invocar o diabo, a quem pede que lhe devolva o anel do jovem. O diabo leva Eusébio ao fundo do mar, e pede que escolha entre duas pedras preciosas, em apenas uma delas estava o anel procurado.[71] Eusébio força o diabo a lhe revelar o nome da pedra que procura, que era o jaspe. Assim, retorna vitorioso a Roma, e conta ao jovem o que ocorrera: os pagãos levantaram a estátua em honra de Vênus, e embaixo dela tinham enterrado ervas mágicas que despertavam o amor por Vênus naqueles que olhassem para a estátua.[72] Astrolábio fica curado, converte-se e recebe o batismo. O Papa Inácio consagra a "coluna" (*die sul*), quer dizer, o ídolo, numa estátua do "bom São Miguel", e o imperador Teodósio alegra-se com o final feliz de todos esses acontecimentos. Em relação à versão anterior, a crônica alemã inova ao se interessar até o final pelo destino do ídolo pagão, que por fim se torna objeto de culto cristão quando a estátua da deusa é substituída pela do arcanjo.

A terceira versão provém dos *Miracles de Notre-Dame* compostos por Gautier de Coinci entre 1218 e 1233: "*Do menino que colocou o anel no dedo*

70 Do qual se sabe, aliás, que o período de governo dura de 379 a 395.

71 É provável que o motivo da procura por pérolas no fundo do mar venha da tradição do *Physiologus*.

72 Esse motivo lembra o da erva milagrosa que atraía para os pés da estátua de Cristo em Phania, de que fala Eusébio de Cesaréia (*Hist. Eccl.*, VII, 18), retomado por Rufino e por Gregório de Tours (*De Gloria martyrum*, I, 21).

da estátua".[73] Aqui não mais se trata de ídolo pagão, mas de uma estátua da Virgem colocada na entrada de uma velha igreja a fim de atrair as esmolas necessárias à sua reconstrução (fig. 13). No lugar, jovens clérigos brincavam de péla. Um deles, seduzido pela beleza da estátua, cai de joelhos diante dela, promete trocar sua amada por ela e, sem mais, coloca no dedo da estátua o anel que a amada lhe tinha dado. Mas logo que o dedo se fecha o menino lança um grito de pavor, a multidão corre para o local, mas ninguém consegue tirar o anel. Também o jovem clérigo recebe o conselho de abandonar o século e, em conformidade com sua promessa anterior, não servir a mais ninguém senão a Maria. Mas pouco depois ele se esquece da promessa e desposa a antiga amada. Ao cair da noite, bastou deitar-se com a jovem esposa para esquecer tudo e dormir. A Virgem aparece para ele em sonho e "parecia-lhe" que estava deitada entre ele e a esposa. "Ela mostrava-lhe o dedo com o anel, e parecia-lhe uma maravilha, porque o dedo era liso e perfeito". Era a imagem da estátua que lhe aparecia em sonho e por isso é que ele reconheceu Nossa Senhora. A Virgem censura-o muito por ter esquecido a promessa. O clérigo acorda e surpreende-se por não encontrar a estátua ao seu lado. Tenta fazer amor com sua mulher, mas não consegue e volta a dormir. De novo, a Virgem lhe aparece, cada vez mais ameaçadora. Ele acorda, compreende que morrerá se tocar na mulher, salta da cama e corre para uma capela, onde passa o resto da vida servindo a Nossa Senhora.

Nessa versão, não há conflito entre o ídolo e a imagem cristã. Com efeito, apenas a estátua da Virgem é colocada em cena e o texto apresenta ao mesmo tempo um testemunho precioso sobre as práticas de devoção das imagens religiosas no princípio do século XIII. Notemos que se trata de uma imagem em três dimensões, que é colocada pelo clero fora da igreja, em praça

73 Ed. F. Koenig, Genebra, Droz, 1955-1970, e KUNSTAMANN, Pierre. *Vierge et merveille. Les miracles de Notre Dame narratifs au Moyen Age*. Paris: Union Générale d'Éditions, 10/18, 1981. p. 86-95. Essa versão é reproduzida por Vincent de Beauvais no *Speculum Historiale*, VII, 87. Ele se assemelha à narrativa do clérigo que queria se casar, cuja tentação se desvanece quando, aconselhado pelo papa, ele deposita seu anel sobre o altar de Santa Agnes: a "imagem pintada" da santa estendeu a mão e pegou o anel que, daí em diante, apareceu em seu dedo. Essa versão aparece em Bartolomeu de Trento e Jacopo de Varazze a relatou na *Legenda Áurea*, cap. XXIV: "Vida de Santa Agnes" (Éd. Th. Graesse, p. 116).

Figura 13 – Gautier de Coinci, *Miracles de Notre Dame* (século 13).

pública, que ela suscita genuflexões, lágrimas, preces e dons. Enfim, a relação entre a imagem onírica e a imagem material deve igualmente ser sublinhada, porque desempenha papel central na justificação das imagens religiosas ao longo de toda a Idade Média.[74]

As versões anteriores foram citadas apenas para realçar os traços originais da quarta versão. Trata-se de um dos relatos das *Vies des Pères* (Vida dos Padres) em verso francês, da metade do século 13: "Daquele que desposa a imagem de pedra".[75] Em Roma, um grupo de jovens "bacharéis" exercita-se na luta. Um deles coloca seu anel no dedo de uma estátua feminina; ele afirma "por brincadeira" que por este gesso deseja desposá-la. O dedo se fecha e ele não consegue recobrar o anel. Quando mais tarde tenta dormir com sua mulher, a imagem lhe aparece:

L'ymage qu'il ot espousee	*A imagem que desposara por brincadeira*
Par son gieu li fist tel anui	*lhe deu tantos aborrecimentos*
Qu'en travers se coucha lez lui	*Pois deitou-se e se atravessou a seu lado*
Si que durement le greva	*E duramente o castigou.*

Ele teve que suportar uma imagem de pesadelo (*le greva*), idêntica à estátua. Trata-se mesmo de um fantasma, de uma visão onírica quando estava acordado, porque tudo indica que o jovem não dormia. Ele se levanta, acende a luz, mas nada vê e deita-se de novo. O fenômeno volta a ocorrer e, dessa vez "a imagem" fala e lembra que ele a desposara. Ambos os jovens se persignam e o fantasma desaparece. Na manhã seguinte, a seu pedido, um capelão procede a um exorcismo. A imagem diabólica aparece, e faz valer seu bom direito: ela tinha sido desposada segundo as regras. O jovem casal vai encontrar-se com o papa, que lhes aconselha a resignação e a castidade perpétua. Pouco satisfeitos

74 Trata-se de uma velha tradição, denunciada pelos adversários das imagens: os *Libri carolini*, III, 26 (PL 98, col. 1170-1175) refutam o argumento do Bispo Teodoro de Mire, que pretendia se apoiar num sonho para afirmar a legitimidade da veneração dos ícones. Ver, na presente obra, "A legitimação das novas imagens em torno do ano mil".

75 MEYER, Paul. Versions em vers des *Vies des Peres*, *Histoire Littéraire de la France* XXXIII, p. 254-328, 1906. Utilizo a edição de Méon, *Nouveau récueil des fabliaux et contes*. Paris, 1823, II, p. 293-313 (Slatkine rééd., Genève, 1976). Esse poema contém 662 versos.

com esta resposta, os jovens consultam um eremita da Apúlia, que aconselha o rapaz a orar à Virgem. Foi o que ele fez quando voltou a Roma e, ao fim de um ano a Mãe de Deus lhe apareceu em sonho. Ela o manda fazer "uma imagem de meu semblante [...] Que diante de si tenha seu filho" (vv. 368-369).

O rapaz vai primeiramente solicitar ao papa, que não é nomeado, autorização para fabricar a estátua, mas o papa nega porque, por medo da idolatria, tinha proibido de fazer imagens, e ameaça julgar severamente aqueles que o desobedecessem:

Biax amis,	*Bons amigos,*
Vos savez bien que l'en a mis	*Sabeis bem que se tem*
Defense et ban par toute Rome	*Evitado e proibido por toda Roma,*
Que il n'I ait fame ne home	*A todas as mulheres e aos homens,*
Qui face ymages eslevees [...]	*De levantar tais imagens [...]*
Par ce defendues estoient	*Por isso é que está proibido*
Que li musart les aoroient,	*Que os tolos as adorem*
Si comme j'ai dit ci devant.	*Como já disse um pouco antes.*

Mas na noite seguinte, a Virgem aparece novamente. O rapaz procura mais uma vez o papa, que o aconselha esperar mais uma noite porque a aparição poderia não mais ocorrer. Entretanto, ela se manifesta pela terceira vez e nesta a Virgem avisa-o que ele morrerá se a estátua requerida não estivesse pronta até o 1º de maio. Então, o papa se deixa convencer:

Tant fist que l'ymage fu fete	*Tanto ele se dedicou que a imagem foi feita,*
De bien ovrer soutif et nete	*De um trabalho hábil e perfeito,*
Et couverte d'oret d'argent,	*E, coberta de ouro e de prata,*
Moult sist bien a toute la gent.	*Causou impressão em toda gente*

Jamais tinha se visto tão bela. As "damas de Roma" vieram em procissão venerá-la e colocaram-na sobre o altar maior de "Nossa Senhora a redonda", Santa Maria Rotunda, a igreja do Panteão.[76] O jovem dedica uma grande devo-

76 Que possuía efetivamente um ícone célebre datado do século 7. Cf. Hager, citado, p. 44.

ção à estátua da Virgem, mas um dia ela desaparece do altar. Ele se consome em preces até que ela retorna. Dessa vez, ela traz na mão o anel perdido e, na presença do papa, devolve-o ao "burguês". Este, ao contrário do jovem clérigo de Gautier de Coinci, mas da mesma maneira que o jovem romano de Guilherme de Malmesbury, pode reencontrar sua esposa e as alegrias do casamento.

Eis, enfim, a conclusão do relato:

Et saint Grégoire commanda	*E São Gregório manda*
Par tout tex ymages a fere,	*Fazer tais imagens em toda parte,*
Et encore por cel afere	*Por causa do que*
Qui avint a Rome cel an,	*Ocorreu em Roma naquele ano.*
Par toutes terres le fet en	*Em todo lugar foi feito*
La ou Jhesu Crist est crëuz	*Onde se acreditava em Jesus Cristo,*
Par la dame et por ses vertuz [...]	*Para a Dama e suas virtudes [...]*
Einsi saint Gregoires le fist,	*Foi o que fez São Gregório,*
Et les ydoles qui estoient	*E os ídolos que havia em Roma,*
Par Rome, dont maint se doutoient,	*Que muitos temiam,*
Et il meïsmes s'en doutoit	*E que ele próprio temia*
Por ce qu'avenu en estoit,	*Por causa do que se passou,*
Qu'autre villain fet n'en sorsist,	*Para que não causassem mais qualquer maldade*
Par Rome passeors en fist	*Em Roma foram transformados em calçadas.*
Einsi sont encor et seront	*Assim estão eles ainda, e assim continuarão*
Et par desus els passeront	*E por cima deles passarão*
Et maint musart et maint preudome,	*Os homens tolos e os prudentes.*
Tant com en estant sera Rome.	*Enquanto lá estiverem, Roma continuará.*

Bem no fim do relato o papa é assim nomeado e, como já se podia esperar, trata-se ainda uma vez mais de Gregório. Cedendo à pressão do milagre, Gregório não duvida mais da legitimidade das estátuas cristãs. Acaba assumindo um papel fundador, do qual já se sabe a que ponto lhe cai bem. Mas dessa vez não se trata apenas, como na *Carta a Serenus*, da permissão de fazer "pinturas" com fins didáticos. Tratava-se de cobrir a Cristandade de imagens "de ouro e de prata", em três dimensões, para transformá-las em objeto de procissões e de devoções. A autoridade do nome de Gregório Magno, conhecido "teorizador"

das imagens da Alta Idade Média, serviu desse modo no século 13 para justificar novos tipos de imagens religiosas – estátuas cultuais – e práticas de veneração de imagens bem diferentes das atitudes da Alta Idade Média. Esse relato é um verdadeiro mito etiológioco da estatuária religiosa do século 13, um mito produzido pela e para a história das imagens cristãs.

Nesse relato, a referência aos ídolos pagãos continua presente. Mas aqui não se trata, como na *Kaiserchronik*, de transformar um ídolo numa imagem cristã. Os ídolos são quebrados para pavimentar as ruas da cidade: enquanto Roma for Roma, todos "passarão" sobre eles. O Gregório da lenda não é apenas o fundador da estatuária cristã; é ao mesmo tempo o destruidor dos ídolos pagãos. Este traço pode remeter, de fato, ao menos a um escrito autêntico de Gregório Magno, a célebre *Carta a Mellitus* (18 de junho de 601), na qual o papa pede aos missionários da Grã-Bretanha "de poupar os templos idolátricos" dos Anglo-Saxões "mas destruir os ídolos que aí forem encontrados".[77] Mas essa carta não pode ser suficiente para explicar porque no século 13 Gregório começa a se passar por ser o campeão da destruição dos ídolos pagãos em Roma.

Esse traço caracterizava tradicionalmente o Papa Silvestre I (314-335), que testemunhou a conversão de Constantino. Ora, por muitos motivos Gregório era um "novo Silvestre": não somente porque suas *Vidas* apresentavam traços comparáveis – como o fato de um ter livrado Roma de um terrível dragão, e o outro ter paralizado a peste nascida do corpo pútrido de um dragão encalhado na beira do Tibre –, mas sobretudo porque Gregório, como Silvestre, era um fundador: o teorizador das pinturas, o criador de grandes litanias, o instigador de estátuas da Virgem, o campeão do culto eucarístico, etc.

A reputação de São Gregório como destruidor da cultura pagã veio a ser construída em dois tempos. Primeiro o da escrita, porque desde o século 12 João de Salisbury afirma que Gregório fez queimar as bibliotecas pagãs de Roma.[78] Depois o das imagens: nosso relato da *Vie des Pères*, no século 13, é contemporâneo dos lamentos de um peregrino, talvez inglês, mestre Gregório, que sem acanhamento acusa São Gregório de ter derrubado, quebrado ou incen-

77 Grégoire le Grand, *Registrum Epistolarum*. Éd. P. Ewald, L. M. Hartmann, Epistolae, II. Berlin, 1899. p. 331. Ver depois: CAMILLE, Michael. *The Gothic Idol Ideology and Image-Making in Medieval Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

78 JEAN, de Salisbury. *Polycraticum*. Éd. C. I. Webb. Oxford: [s.n.], 1909. II, p. 370-371.

diado eminentes obras de arte da Roma antiga como a estátua eqüestre em bronze de Quintus Quirinus, que se tinha sacrificado para salvar Roma da... peste. O colosso, cuja face seguia o curso do sol, que ele passava por representar; estátuas de mármore, das quais sobretudo uma, em mármore de Paros, representava Vênus.[79] As censuras só fizeram aumentar no Renascimento, quando, longe de Gregório ser louvado por seu piedoso icónoclasmo, foi censurado por, devido à sua imperdoável cegueira, ter feito desaparecer uma quantidade de obras-primas, atentando assim contra a glória de Roma. Todavia, no século 16, vozes se levantaram para lembrar que Gregório, originário de uma muito antiga família romana, certamente amava muito sua *patria* para ter cometido semelhantes crimes.[80]

As linhas precedentes quiseram somente mostrar que a relação entre a escrita e a imagem não permaneceu estável no decurso da Idade Média. Se a escrita guarda todo o seu prestígio de autoridade por excelência e de forma de expressão privilegiada da ideologia clerical, ela sofreu também a pressão contínua e crescente da imagem. O destino histórico da figura de São Gregório entre o século 7 e o fim da Idade Média mostra-o bem. São Gregório, que fixara os princípios da atitude moderada do cristianismo ocidental em relação às imagens, era, nesse domínio, uma autoridade incontornável. Mas mesmo que sua autoridade tenha continuado a ser invocada, um fosso cada vez mais profundo separava a *Carta a Serenus* das realidades plurais do conjunto das imagens cristãs e das práticas de devoção, individuais e coletivas, de que as imagens – estátuas-relicário, estátuas, quadros pintados a partir do modelo dos ícones orientais – tornaram-se objeto. De onde a virtude histórica da lenda, do apócrifo, da interpolação, do falso que, aos olhos do historiador, por vezes diz mais a "verdade" que muitos documentos "autênticos": desde o século 8, o

79 *De Mirabilibus Urbis Romae*, éd. R. Valentini, G. Zuchetti, Codice Topografico..., III, Fonti per la Storia d'Italia, v. 90, citado, p. 145, 149, 153. Outro testemunho contemporâneo: Martinus Oppaviensis (Martinho Polonês OP), *Chronicon Pontificum et Imperatorum*. Éd. L. Weiland, MGH SS XXII. Hanover: [s.n.], 1872. p. 422.

80 Sobre a lenda do Gregório "destruidor dos ídolos pagãos", sua recepção no Renascimento e mesmo seus efeitos sobre a política artística dos papas do século 16, ver BUDENSIEG, Timann. Gregory the Great, the Destroyer of Pagan Idols. History of a Medieval Legend Concerning the Decline of Ancient Art and Literature. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 28, p. 44-65, 1965.

Gregório da carta interpolada ao eremita Secundinus; no século 13, o Gregório lendário das narrativas de milagre em latim ou da literatura vernacular; nos séculos 14-15, o Gregório do imaginário eucarístico que inspira um ícone romano, encarnam as múltiplas facetas das artimanhas da história.[81] Porque todos esses "falsos" tinham em comum citar dois nomes autênticos, irrefutáveis: os de Gregório e de Roma; todos eram atos atribuídos ao Santo Papa e à capital da Igreja e da Cristandade; mas todos utilizavam a autoridade desses dois nomes para legitimar sentimentos religiosos, práticas de devoção, objetos cultuais pouco a pouco adotados, ou criados no Ocidente no decurso dos séculos. Por adaptações e acréscimos incessantes, as transformações da "figura de autoridade" de São Gregório, estreitamente associadas ao seu ambiente romano, balizam a história das atitudes ocidentais, em relação às imagens religiosas, e a história dessas imagens.

Ao fazê-lo, essas transformações traduzem uma modificação da relação entre a escrita e a imagem. Tradicionalmente, como mostra também o caso exemplar de São Gregório, é a hagiografia de um santo que inspira sua iconografia, seus atributos, a escolha das cenas retidas pelos artistas. Contudo, mais tardiamente, uma imagem pode vir a se tornar o ponto de partida de uma nova tradição hagiográfica, como é o caso para o relato feito por Jacopo de Varazze da segunda procissão de São Gregório contra a peste de 590, e é também o caso para a Missa de São Gregório. Esses fatos traduzem um problema mais geral, o da parte crescente, senão dominante, que o visual conquistou na religião cristã na Idade Média central. O liturgista Guilherme Durand bem o testemunha quando, ao fim do século 13, comenta a famosa carta de Gregório Magno ao Bispo Serenus de Marselha:

> A pintura parece emocionar mais o espírito que a escrita. A pintura coloca a história diante dos olhos, enquanto a escrita fixa a história na memória como se estivesse entendida, o que não comove tanto o espírito. Por isto é que, na igreja, reverenciamos mais as imagens e as pinturas do que os livros.[82]

81 Ver em última instância a respeito deste grande problema: DRAGONETTI, R. *Le Mirage des sources. L'art du faux dans le roman medieval*. Paris: Seuil, 1987.

82 DURAND, Guillaume. *Rationale divinorum officiorum*. Naples: [s.n.], 1859. I, 3, 4, p. 24: *Pictura namque plus videtur movere animum quam scriptura. Per picturam quidem res gesta ante oculos ponitur sed per scripturam res gesta quasi per auditum, qui minus movet animum, ad memoriam revocatur. Hinc etiam est quod in ecclesia non tantam reverentiam exhibemus libris quantam imaginibus et picturis.*

A conclusão do Bispo de Mende teria sem dúvida surpreendido o autor da *Carta a Serenus de Marselha*. Certamente, ela teria provocado revolta nos prelados carolíngios que redigiram os *Libri carolini*! É certo que, no século 13, as Escrituras continuavam a ser o depositário essencial do Verbo de Deus, e os clérigos conservavam principalmente o domínio da escrita, que permanecia sempre o fundamento de sua legitimidade. Mas, ao mesmo tempo, afirmava-se uma nova cultura cristã, mais aberta à participação dos laicos: nas procissões, confrarias, devoções privadas, afirmava-se cada vez mais uma cultura visual cristã.[83]

83 Para uma época posterior àquela aqui tratada, o livro de BAXANDALL, Michael. *L'Oeil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1985. Trad. fr. (1. éd. Angl., Oxford, 1972), apresenta uma importante reflexão sobre a noção de "cultura visual" e suas implicações.

Liberdade e normas das imagens ocidentais*

A reflexão sobre as normas caracteriza um dos avanços notáveis da historiografia recente. Sem dúvida, pode-se buscar uma de suas inspirações na reflexão desenvolvida por Michel Foucault sobre a história dos saberes, das práticas e dos poderes que – por vezes à revelia dos atores sociais – os determinam. A influência dessa reflexão sobre os historiadores, na França e também nos Estados Unidos, na Itália e Alemanha, levou a uma redescoberta do campo dos estudos jurídicos, promovendo sua abertura ao retirá-lo do domínio exclusivo dos historiadores do Direito. Isto enriqueceu esse campo ao não mais considerá-lo exclusivamente como uma expressão formal do Direito, mas como a difusão, de modo mais informal, das diversas instâncias do poder no âmago do corpo social, como a apropriação pelos próprios sujeitos, até nas práticas mais repetitivas e inconscientes, de uma ordem das coisas que não é necessariamente codificada sem que por isso seja menos eficaz. Nesse sentido, para nós historiadores, esta maior atenção prestada às normas tem substituído a consideração exclusiva dos cânones explícitos do Direito.

Nessa evolução historiográfica, a influência da antropologia social no trabalho dos historiadores desempenhou igualmente um papel, impondo a idéia de uma relatividade cultural da noção de direito (no sentido ocidental e moderno

* Retomado de: Normen für die Produktion und Verwendung Von Bildern im Mittelalter. In: RUHE, Doris; SPIEB, Karl-Heinz. *Prozesse der Normbildung und Normveränderung im mittelalterlichen Europa*. Stutttgart: Franz Steiner Verlag, 2000. p. 5-26.

delas, de tocá-las? E o que dizer dos que quebram as imagens? O 12º século da realização do Concílio de Nicéia II (787), que pôs fim provisoriamente ao iconoclasmo em Bizâncio, deu lugar a diversos encontros sobre o iconoclasmo e a iconodulia.[5]

Meu propósito se quer geral, até mesmo mais geral do que o de R. Berliner, embora tanto quanto ele, deixarei de tratar da questão, muito distinta, da figuração das normas. Em contrapartida, gostaria de abordar simultaneamente, e mostrando suas relações, as questões da norma da produção e dos usos das imagens cristãs da Idade Média. Para isso, a noção de norma será entendida de maneira frouxa e "fraca".

Com efeito, não havia "lei" (*lex*), nem "direito" (*jus*) para reger a produção das imagens na Idade Média: nenhum texto oficial, como uma ordenação régia ou uma bula pontifical, diz como fazer as imagens, fixa um cânon iconográfico, proíbe essa ou aquela representação. Também não existe norma, ou normas de figuração, mas elas estão implícitas e não impedem uma grande variedade de formas: são as normas internas da tradição artística que fazem com que um artista pinte ou entalhe uma Virgem com o Menino como "convém" (*decus, convenentia*), como ele aprendeu, como é "normal" fazer, sem impedir uma margem de liberdade de inovação que explica, no final das contas, que uma madona "românica" seja diferente de uma "gótica", ou que diversas maneiras de figurar a trindade tenham se sucedido entre os séculos 12-15. Mas o que é verdade para a maior parte da época medieval não o é para a moderna, depois do impacto das reformas protestantes iconófobas ou mesmo iconoclastas, a reação doutrinal e doutrinária do Concílio de Trento e da Igreja pós-tridentina, o desafio lançado pelos artistas do Renascimento aos fundamentos da sociedade cristã, notadamente à sua estética. Nesse contexto, o movimento de "normalização", perceptível – como se verá – entre os séculos 12-15, se reforça no século 16, notadamente com o *Traité des saintes images* (Tratado das santas imagens)[6] de Molanus (1570) – que respondia à chamuscada de iconoclasmo que afetou a região de Flandres e os Países Baixos –, para

5 Ver entre outros BOESPFLUG, F; LOSSKY, N. (Éd.). *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*. Paris: Le Cerf, 1987.

6 MOLANUS, J. *Traité des saintes images*. Introduction, traduction, notes et index par F. Boespflug, O. Christin, B. Tassel. Paris: Le Cerf, 1996. 2 v.

chegar em 1628 à condenação pelo Papa Urbano VIII da figuração da Trindade sob a forma "monstruosa" de um homem com três cabeças (atestado, mas também denunciado, como se verá, desde a Idade Média) e, enfim, em 1745, à bula *Sollicitudini Nostrae* do papa Bento XIV. Esta bula tentava autoritariamente colocar um fim àquilo que François Boespflug chamou de "questão", então ardente, da freira bávara Crescentia de Kaufbeuren, cuja visão do Espírito Santo sob os traços de um "belo jovem" tinha suscitado uma abundante iconografia considerada perigosa pelas autoridades eclesiásticas. O Papa Bento XIV, aliás bem conhecido dos historiadores por ter fixado as regras dos processos de canonização dos santos, aproveitou a oportunidade para tentar fixar autoritariamente as únicas maneiras legítimas de figurar em conjunto e individualmente a Trindade e as pessoas divinas que a compunham. Assim, será preciso esperar pelo século 18 para se chegar a esta "lei" oficial e solene da Igreja, que regia, enfim, a figuração da divindade. Dessa extraordinária lentidão da "normalização" iconográfica é que nos propomos render conta.

Para fazê-lo, levaremos em consideração o outro lado da questão das imagens, o dos usos e das práticas. Ora, paradoxalmente, a norma nesse caso foi bem precoce. Para ir ao essencial, pode-se considerar que ela foi fixada de uma vez por todas no Ocidente pela carta célebre – não se trata de um ato oficial, mas a tradição lhe deu força de lei – que o Papa Gregório Magno enviou no ano 600 ao Bispo de Marselha Serenus para reprovar seu iconoclasmo. Daí em diante, as coisas ficam claras, e toda a tradição medieval e ulterior o repetirá: não convém quebrar as imagens, e nem adorá-las, elas são úteis ao conhecimento e mesmo à devoção cristã, notadamente pelos iletrados. Assim é fixada a norma essencial de uma *via media* dos usos da imagem cristã no Ocidente, que contrastará rapidamente com a via mais conflitiva de Bizâncio – entre o iconoclasmo oficial que domina durante grande parte dos séculos 8-9 e a iconodulia triunfante que o sucede. Naturalmente, também no Ocidente, nem todos os problemas foram definitivamente resolvidos em Roma no princípio do século 7, e para nós não é fácil verificar como a questão da norma das imagens foi sendo colocada ao longo da história, sem isolar a produção da recepção das imagens, mesmo se a cronologia do conjunto de uma e de outra seja bem diferente.

A ACEITAÇÃO DAS IMAGENS: O PRIMEIRO MILÊNIO

O *corpus* gregoriano não permaneceu evidentemente inerte no decurso dos séculos. Desse modo, a interpolação da *Carta a Serenus* de Marselha e uma outra carta de Gregório enviada ao eremita Secundinus[7] permitiu aos partidários da veneração das imagens, no Ocidente também, e desde o século 8, colocar sob a autoridade do Santo Papa uma devoção ativa e mesmo afetiva em relação às imagens de Cristo e dos santos. A difusão dos ícones no Oriente e na Itália, onde a influência dos gregos era grande, não é estranha a essa evolução. Esta acompanha igualmente a primeira tentativa feita para dar – na ausência do Papa, é verdade – uma norma à produção das imagens: em 691-692, o cânon 82 do Concílio *in Trullo* de Constantinopla impõe a figuração do Filho de Deus sob os traços de um homem "como a única representação teoricamente correta de Cristo" (Gilbert Dagron), oposta à imagem simbólica e tradicional do cordeiro. Esta última imagem se manteve, mas associada à imagem antropomorfa de Cristo, na cruz, ou à imagem de São João Batista. O estilo do cânon 82 é interessante: o uso do imperativo mostra bem a vontade de "ordenar", de impor uma norma iconográfica:

> Sobre certas imagens santas é representado um cordeiro apontado pelo dedo de (São João) Prodrome,* que nos foi transmitido como uma figura da graça e que anuncia, segundo a Lei, o verdadeiro cordeiro, Cristo nosso Deus. Essas antigas figuras e sombras (anunciadoras) transmitidas à Igreja, nós as veneramos como símbolos e prefigurações da verdade, mas preferimos as próprias Graça e Verdade, que acolhemos como a realização da Lei. Por isso é que, a fim que se represente à vista de todos, mesmo em pintura, o que é acabado, nos ordenamos que a partir de agora sejam representadas sobre as imagens, no lugar do tipo antigo do cordeiro, os traços humanos de Cristo nosso Deus, o cordeiro que tira o pecado do mundo. Por aí compreendemos a profundidade da humildade do Deus Verbo e seremos levados a nos lembrar de sua vida carnal, de sua Paixão, de sua morte redentora e da salvação do mundo daí decorrente.[8]

7 Essa questão, ao meu ver muito importante, da interpolação das duas cartas, é em geral ignorada pelos historiadores, que repetem abundantemente a *Carta a Serenus*. Mas é essencial perseguir a tradição na longa duração: ver, na presente obra, *De Nicéia II a Tomás de Aquino: a emancipação da imagem religiosa no Ocidente*, e CAMILLE, M. The Gregorian Definition revisited: Writing and the Medieval Image. In: BASCHET, J.; SCHMITT, Jean-Claude (Éd.). *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. Paris: Le Leopard d'Or, 1996. p. 89-108.

* No Evangelho de João, atribui-se a São João Batista a expressão: "Eis o cordeiro de Deus, que tira o pecado do mundo (Jo 1,29). (N.T.)

O que fundamenta esse argumento normativo é claro: a tomada de consciência cristã, talvez mesmo antijudaica, de que a Encarnação do Filho de Deus convida a uma superação da Lei, inaugura uma nova norma, que é coercitiva e deve também dizer respeito às imagens.

Na Alta Idade Média, a grande época dos debates em torno das imagens cristãs foi o período carolíngio: ao fim do século 8, o Sínodo de Frankfurt e os *Libri carolini* se opunham ao triunfo da iconodulia bizantina consagrada pelo Concílio de Niçéia II de 787; de 820 a 840 aproximadamente, Jonas de Orléans, Dungal de Saint-Denis e depois Walafrid Strabon condenam o iconoclasmo do bispo Cláudio de Turim. Sem entrar em detalhes desse longo e complexo confronto, que envolveu diversas gerações, contentamo-nos aqui de fazer duas observações:

– não é a forma das imagens nem sua iconografia que estão em causa, mas apenas o uso cristão legítimo das "pinturas";

– entre as duas posições antagônicas e igualmente condenáveis – primeiramente a "adoração" das imagens à maneira dos gregos iconódulos, e depois sua destruição à maneira de Cláudio de Turim – prevalece a norma da *via media* gregoriana: sem que se especifique verdadeiramente o que são essas imagens e como elas devem ser, reafirma-se que são legítimas e úteis.

Entretanto, as próprias imagens faziam-se mais numerosas e se alteravam. Desde o século 9, as "pinturas" tratadas na maior parte desses textos não estão mais sozinhas. As atitudes devocionais, que se impõem pouco a pouco também no Ocidente, não se dirigem, somente aos ícones (como é o caso em certas regiões da Itália, em Ravena segundo o testemunho do Bispo Agnellus, em Roma segundo o *Liber pontificalis*), mas às imagens em três dimensões, esculturas de madeira muitas vezes cobertas com metais preciosos e contendo

8 Tradução de Gilbert Dagron, em *Histoire du christianisme*. Sous la direction de J.-M. Mayeur, Ch. Et L. Pietri, A. Vauchez, M. Vénard. Paris: Desclée, 1993. t. 4, *Evêques, moines et empereurs* (610-1054) p. 65.

relíquias. Essas novas imagens e as práticas cultuais de que passam a ser objeto se impõem definitivamente ao fim do século 10. Elas são de dois tipos: trata-se de grandes crucifixos de madeira, do tipo da Gerokreuz de Colônia (cerca de 970) (fig. 14), ou de majestades ou estátuas-relicário, cujo exemplo mais famoso é a majestade de Santa Fé de Conques.

Essas imagens, e mais ainda o culto e as formas de devoção que suscitam, sua reputação de objetos miraculosos, mais prestigiados, amados e formidáveis que os simples relicários, despertaram inicialmente as mais vivas desconfianças: elas não estavam, como se dizia, "de acordo com a norma". O melhor testemunho dessas inquietações é dado pelo Monge Bernardo de Angers, que passou por Auvergne e depois por Conques no início do século 11, atraído pela reputação de Santa Fé. Escandalizado com o que vê, começa por comparar a majestade de São Geraldo de Aurillac aos ídolos de Júpiter ou de Marte. Para este homem proveniente do Norte, das margens do Loire, uma tal estátua não podia ser senão um *simulacrum*, um ídolo. No início esta prática me parecia abusiva e pagã. Parecia-me que o usual fosse reservar a pedra, a madeira ou o metal para representar Nosso Senhor sobre a cruz. Os santos não deveriam receber mais do que as honras da escrita e da pintura.[9]

Três dias mais tarde, diante da majestade de Santa Fé (fig. 15), da qual teve dificuldade de se aproximar devido à multidão que se apertava prosternada, ele não conseguiu evitar o esboço de um sorriso de desprezo pela estátua, à qual assimilou aos ídolos de Vênus e Diana. Mas em razão do número e do caráter irrefutável dos milagres que se realizavam diante dela, não demorou a se convencer da legitimidade do "antigo costume" local, decidindo-se, aliás, tornar-se o arauto de Santa Fé, colocando por escrito todos os milagres de que ouvia falar ou que ele próprio constatava.

O episódio é essencial para nós, porque aí se vê bem em cena os diferentes sentidos ou níveis de que se reveste a noção de norma: aqui, em primeiro lugar, a norma é o que se considera "normal" localmente, o costume das

9 *Livre des miracles de sainte Foy, 1094-1994* (edição fac-similada, volume da tradução dos textos), Obernai, Les Amis de la Bibliothèque humaniste de Sélestat, 1994. p. 40 (cap. I, 13). Para o texto latino, *Liber miraculorum sancte Fidis*. Éd. A. Bouillet. Paris: [A. Picard], 1897. p. 47-48.

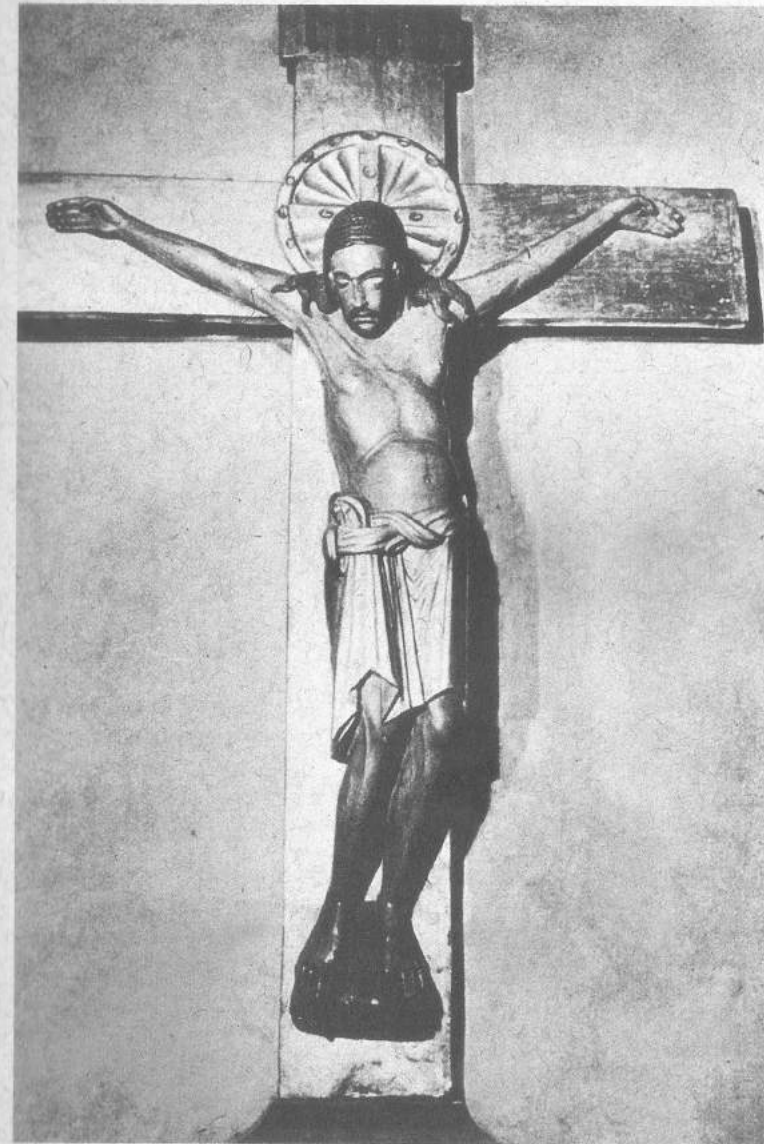



Figura 14 – Gerokreuz (cerca de 970), Catedral de Colônia.

Figura 15* – Majestade de Santa Fé (século 10), Conques.

igrejas da região de Rouergue e de Auvergne de possuir relicários antropomorfos. Essa norma local se chocava com a norma superior da tradição da Igreja (mais habituada às pinturas e aos mosaicos), aqui representada pelo monge Bernardo de Angers, um estranho porta-voz da tradição gregoriana e carolíngia. O conflito entre as duas normas não durou muito tempo: nesse momento de proximidade do ano mil, em que por todo lugar se impunham as microestruturas de poder, a norma local, o "costume", prevalecia paradoxalmente sobre a norma superior, antes de se tornar a norma universal. Daí em diante, a cristandade ocidental, ao inverso da oriental, conheceria muito "normalmente" dois tipos de imagens cultuais – quadros e retábulos pintados em duas dimensões e majestades, crucifixos esculpidos ou estátuas em três dimensões. Mas nenhum texto "normativo", nenhuma lei, nenhum cânone jurídico impuseram estas novas imagens: a imbricação dos usos e das formas permitiu que se impusessem as novas imagens do ano mil, justificadas não pelos textos da lei, mas por milagres, como os que levaram Bernardo de Angers a adotar o culto da majestade de Santa Fé.

Pode-se dar outros exemplos dessa transformação empírica das normas das imagens cristãs entre os séculos 10-13. Na Inglaterra, por volta de 1030, um nobre dinamarquês, Tovi the Proud, apropria-se de um crucifixo de pedra que tinha sido milagrosamente descoberto no topo de uma montanha na seqüência de um sonho. Ele decide lhe render culto em sua igreja de Waltham, para onde o transportara, e para melhor honrá-lo mandou cobri-lo com placas de prata. Mas desde que se tentou cravar o primeiro prego na pedra, esta começou a sangrar, como se Cristo se recusasse a ser crucificado uma segunda vez. Tovi compreendeu o sinal miraculoso que lhe era dirigido: ele não podia tratar o crucifixo como um dos ídolos que os Vikings, seus ancestrais pagãos, há pouco tempo ainda cobriam com metal precioso.[10] Nesse caso, como na maior parte das vezes durante a Idade Média, é o milagre que lembra a norma e a faz

10 *The Waltham Chronicle. An account of the Discovery of our Cross at Montacute and its Conveyance to Waltham.* Edited and translated by L. Watkiss and M. Chibnall. Oxford: Clarendon Press, 1994. Sobre a interpretação desta passagem, DODWELL, C. R. *Anglo-Saxon Art*: a new Perspective. Manchester: Manchester University Press, 1982; ver enfim, na presente obra: *Translação de imagem e transferência de poder.*

ser aplicada. Esse pode ser um milagre expresso por um castigo: blasfemar contra um santo ou sua imagem pode desencadear uma sanção celeste, segundo um modelo narrativo muito antigo. Já em Bizâncio, segundo a *História Eclesiástica* de Teodoro o Leitor (século 6), um pintor tinha desenhado uma imagem de Cristo sob os traços de Zeus; logo sua mão secou. Teodoro, apóia-se nessa narrativa de milagre para definir o tipo iconográfico de Cristo que lhe parecia o mais conveniente.[11]

Em certos casos, os sinais podiam se inverter: segundo as *Cantigas de Santa Maria*, compiladas ao fim do século 13 pelo Rei Afonso X, o Sábio, de Leão e Castela, um pintor tinha representado nas paredes de uma igreja um diabo nos traços medonhos que o caracterizavam. Dessa vez, é o diabo que se insurge contra a norma iconográfica que não lhe favorecia. Para punir o pintor, faz desabar o andaime no qual se encontrava. Mas a Virgem Maria presta-lhe assistência permitindo que o pintor, que tinha bem servido a verdade, permaneça suspenso na parede da igreja por seu pincel e assim escape da morte.[12]

IMAGENS E HERESIA

Sabe-se bem o quanto, desde o princípio do século 11, a Igreja inquieta-se com a proliferação de pequenos grupos de heréticos que logo, com os valdenses e sobretudo os cátaros, representarão uma das ameaças mais sérias para ela, a qual combateu valendo-se da palavra, depois da inquisição e da cruzada. Aqui, a questão da norma é clara: perante a heresia, a norma é representada pelo dogma, pelos artigos intangíveis da fé, a autoridade das Escrituras, o direito canônico, o exercício da justiça eclesiástica e secular, todas essas coisas se desenvolvendo ou se reforçando nessa época, em grande parte, justamente, para fazer frente à heresia. Nesse contexto conflituoso, qual o lugar das imagens?

---

11 ZOUBOULI, M. L'estétique et le sacré: l'iconographie dans la pensée spéculative et dans la vie quotidienne. *Études Balkaniques*, 2, p. 91-99, 1995.

12 Alphonse le Sage, *Cantigas de Santa Maria*, Cantiga LXXIII, fol. 109r.

A questão encontrou três tipos de respostas:

A atitude mais comum dos heréticos – numa longa duração que se pode facilmente seguir, sem solução de continuidade, até os *lollardos** do século 14, os hussitas* do século 15 e os reformistas do século 16 – foi de uma recusa categórica das imagens propostas no culto pela Igreja, em nome de diversos argumentos: o perigo da idolatria, a cupidez dos clérigos que se beneficiam materialmente com o culto das imagens, o mau uso de riquezas que seriam melhor empregadas em obras de caridade para os pobres, etc. Inversamente, a norma que a Igreja hierárquica procurava opor aos argumentos dos heréticos (como aliás, parcialmente, aqueles que os clérigos utilizavam na mesma época contra os judeus) é que Cristo, ao se fazer homem, justificara antecipadamente sua representação, antropomorfa, e também a dos santos. Tal é em substância o argumento desenvolvido no princípio do século 11 pelo Bispo Geraldo de Cambrai contra os hereges de Arras que recusavam a representação de Cristo pregado na cruz e acusavam a hierarquia eclesiástica de encorajar a idolatria ao levar os fiéis a "adorar um pedaço de madeira". O bispo os repreende por difundir o "veneno de uma doutrina viperina" (*viperei dogmatis venena funditis*), mas é chocante ver que se ele enuncia alguns argumentos "úteis" (*pauca e multis quae ad hanc causam utilia videntur edicimus*) para justificar o crucifixo e as imagens dos santos fundando-se nas Escrituras e na "razão" (*similiter de imaginibus sanctorum ratiocinari licet*), ele se mantém em tom de "disputa", sem assumir um tom de legislador: não edita uma norma, menos ainda um cânone da Igreja, limitando-se a demonstrar o bom fundamento de um uso.[13]

Entretanto, a contestação herética pouco a pouco reforçava o dispositivo de obrigatoriedade imposto pela Igreja, quando, no século seguinte, o abade de Cluny, Pedro o Venerável, volta-se contra os "petrobrusianos"**, porque preten-

---

* Adeptos das idéias de João Huss, teólogo nascido na antiga Boêmia, professor da Universidade de Praga, crítico da Igreja, condenado como herege pelo Concílio de Constança em 1414 e queimado na fogueira em 1415. Sua morte provocou uma forte reação na Tchecoslováquia, dando início a um amplo movimento armado. (N.T.)

13 *Acta synodi Atrebatensis* (anno 1025), PL 142, col. 1304-1307.

** Adeptos ou simpatizantes de Pedro de Bruys, pregador nascido na região dos Alpes, que a partir 1112 difundiu idéias contrárias à organização da Igreja e à doutrina oficial, percorrendo a Provença até ser preso e queimado como herege em 1133. (N.T.)

diam "quebrar as cruzes sagradas", opondo-lhes a obrigação absoluta de "honrar", de "glorificar", e mesmo de "adorar" a cruz. As formas verbais utilizadas não deixam qualquer dúvida sobre a intenção normativa.[14] Mais adiante, o abade de Cluny invoca a prova de uma "autoridade irrevogável e (de) uma razão invencível" para justificar a adoração da cruz contra a hostilidade dos heréticos e mesmo contra as dúvidas de certos bons cristãos: "Os cristãos devem honrar, louvar e glorificar a cruz de Cristo. Se certos heréticos negam que ela deva ser adorada, certos católicos se perguntam se isto deve ser feito".[15] A intenção e a expressão normativas de Pedro, o Venerável, são claras. Mas é verdade que ele fala aqui da cruz, sem se arriscar a dizer qual seria a atitude correta perante a imagem do crucifixo ou, com mais forte razão, diante da imagem dos santos.

Outros heréticos, sem destruir as imagens, faziam mau uso delas. Sua atitude exigia da parte da hierarquia outro tipo de intervenção. Cerca de 1112-1114, na diocese de Utrecht, o pregador popular Tanchelm, que se dizia habitado pelo Espírito Santo, fez conduzir diante da multidão de discípulos uma imagem de Santa Maria e, colocando sua mão na da imagem, pretendia tê-la desposado, pronunciando as palavras sacramentais do casamento. Depois, mandou colocar em cada lado da estátua um bornal, para que os homens de um lado e as mulheres de outro disputassem nas doações em seu favor. As mulheres jogavam aí dentro seus brincos e seus braceletes, e Tanchelm acumulou assim uma grande soma de dinheiro.[16] Neste relato, pode-se imaginar facilmente tanto a majestade da Virgem quanto o tema do "casamento com a

14 Pierre le Vénerable, *Contra Petrobrusianos*, PL 189, col. 783 D: *Non est igitur honoranda ab hominibus [...] Non est glorificanda a mortalibus [...] Non est ut vitalis et salutifera adoranda [...] Et plane, velint molint haeretici, vitalis quiam vitam, salutifera quia salutem, honorabilis quia honorem, amabilis quia amorem, admirabilis quia admirationem, felix quia felicitatem, nobilis quia nobilitatem, beata quia beatitudinem, gloriosa quia gloriam paestat aeternam.*

15 Ibid., 748 B: *Cum ergo irrefragabili auctoritate et invicta ratione honoranda, collaudanda, glorificanda crux Christi a christianis esse probetur, quod et adorari debeat, sicut a quibusdam haereticis negatur, sic utrum fieri debeat, a quibudsdam catholicis quaeritur.*

16 *Epistola Trajectensis Ecclesie ad Fridericum Episcopum Coloniensem de Tanchelmo seductore*, in *Vita S. Norberti*, AA. SS. Juillet III, p. 832. Cf. FORSYTH, Ilene H. *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France.* Princeton: Princeton University Press, 1992. p. 46 et seq.

estátua" (que se tornará célebre bem mais tarde graças à novela de Mérimée, *La Vênus d'Ille*) que teve grande sucesso no legendário marial dos séculos 12 e 13. A imagem utilizada por Tanchelm está em perfeita conformidade com a norma da Igreja, seu uso que é anormal. Como sublinharam os clérigos de Utrecht, que denunciaram as ações de Tanchelm ao arcebispo de Colônia, esse herege teve a habilidade de desviar a imagem de seu culto legítimo com o único fim de tirar proveito de práticas cultuais já bem estabelecidas.

Há, enfim, heréticos para perverter a própria forma das imagens cristãs e modificar a iconografia para alcançar seus fins. Na metade do século 13, o Bispo espanhol Lucas de Tuy, em Leão, compila um tratado "contra os erros dos albigenses"* pouco original em seu conjunto (inspira-se largamente em Isidoro de Sevilha), salvo pela questão das imagens. Lucas de Tuy apresenta a esse respeito três tipos de considerações.[17]

Longe de destruir as imagens, certos hereges pretendem que as pinturas, contrariando a razão, tornam "a Trindade compreensível". Para o representante da hierarquia eclesiástica, havia aí uma presunção intolerável, não somente porque provinha de simples *illiterati*, mas também porque mesmo se a imagem pudesse exprimir o dogma, não poderia servir para explicá-lo, rivalizando com a teologia. A imagem não tem função exegética, o que a distingue do texto escrito: esse ponto, sobre o qual voltaremos, é essencial também para a questão da norma.

Os mesmos heréticos chegavam até a "pintar as imagens dos santos de maneira disforme para que os cristãos simples, ao vê-las, sentissem desgosto". Contrariamente a Tanchelm, os hereges do sul da França, segundo o bispo de Tuy, não se sentiriam contentes apenas em usar mal a estátua da Virgem: teriam confeccionado uma com um só olho (*monoculam*) e muito feia (*deformem*) para fazer crer a seus ouvintes a que ponto Cristo teria desejado se humilhar para a salvação do gênero humano ao ter encarnado no corpo de

* *Albigeois*, em português, albigenses. Nome atribuído aos moradores da cidade de Albi e suas proximidades, no Languedoc, onde no século 12 proliferou o catarismo. Por extensão, tornou-se um dos designativos dos cátaros. (N.T.)

17 EPISCOPI, Lucae Tudensis. *De altera vita fideique controversies adversus Albigensium errores libri III.* Lyon: Bibliotheca Maxima Veterum Patrum, 1677. t. 25, p. 223-236, especialmente os capítulos IX, X, XI e XX. Sobre o autor, ver *Dictionnaire de Théologie Catholique*, s. v. Luc de Tuy, col. 1001-1002.

uma mulher tão vil (*turpissimam foeminam praeelegerit*). E para melhor enganar, acrescenta o bispo, estar doentes e depois obter miraculosamente a cura diante dessa imagem. Assim abusavam os próprios padres, diversos dos quais adotaram as imagens em suas igrejas. Essa passagem é extremamente interessante porque, mesmo evocando apenas um rumor sem fundamento, ele definiu por seu limite externo a norma da iconografia cristã: uma madona com apenas um olho não podia ser uma madona! A Virgem era belíssima, e assim também deviam ser suas imagens.[18]

Enfim, segundo Lucas de Tuy, que se apóia na autoridade de Inocêncio III, a cruz de Cristo era composta de "quatro madeiras": o "tronco superior" (*stipes erectus*), a "trave transversal" (*lignum transversum*), o "tronco inferior" (*truncus suppositus*) e o "título colocado acima" (*titulus superpositus*) levando a inscrição que identificava "Jesus de Nazaré, rei dos Judeus". A cruz apresentava dessa maneira "quatro divisões", como há no plano de Deus "quatro dimensões do mundo" e na natureza "quatro elementos". A cruz desenhava igualmente dois *taus** superpostos, com "seis divisões" que Lucas de Tuy aproxima das "sete graças do Espírito Santo". Passando do protótipo às suas figurações atuais, Lucas de Tuy afirma que as cruzes nas quais se tem o costume de colocar relíquias não são diferentes: compreendem também quatro (ou seis) divisões. Foi esta mesma *forma Christi* que o Papa Gregório IX teve entre as mãos. Ora, os heréticos, segundo Lucas de Tuy, escarneceriam essa forma original, esse quaternário sagrado que a própria Paixão de Cristo tornou inviolável: com efeito, "eles ridicularizam a imagem do crucifixo ou lançam contra ela o desprezo ao fixar um pé (de Cristo) sobre o outro com apenas um cravo". Dito de outra maneira, substituem o quatro pelo número três. Ao fazê-lo, "esvaziam seu conteúdo ou levam dúvida à fé na santa cruz e nas tradições dos santos Padres". Lucas de Tuy apóia-se na autoridade de Inocêncio III, do "trono da Igreja e da

18 Em paralelo a nosso texto, pode-se citar a habilidade retórica que permitiu, com a inovação do Cântico ("Sou negra, mas bela"), sublinhar a beleza de Maria mesmo no caso das "Virgens negras". Cf. SCHREINER, Klaus. *Maria, Jungfrau, Mutter, Herrscherin*. München: Hanser Verlag, 1994. p. 239-242.

* Letra do alfabeto grego correspondente ao "T" latino. Na Idade Média, acreditava-se que era um sinal protetor e salvador, marcado na testa dos justos e dos eleitos. Tinha a forma do bordão dos eremitas e acreditava-se que fosse a fonte de seu poder mágico. (N.T.)

Sé romana", para lembrar que a cruz de Cristo tinha "quatro cravos", pregados nas duas mãos e nos dois pés. A prova era que São Francisco recebeu, à imagem de Cristo, não três estigmas, mas quatro, nos pés e nas mãos. Uma outra prova, igualmente tirada da observação de uma imagem contemporânea prestigiosa, é dada pelo Volto Santo de Lucca, que tem os pés bem "retos, e não contorcidos" (*non contorti, sed recti*) e possui quatro cravos. Ora, o Volto Santo foi esculpido – Lucas de Tuy não tinha qualquer dúvida – por Nicodemus, testemunho fiel da Paixão de Cristo.[19]

Essas passagens do tratado de Lucas de Tuy contra os albigenses são para nós essenciais: mostram como, na metade do século 13, um bispo tentava, em virtude das Escrituras e da autoridade pontifical, condensar a iconografia cristã numa norma arcaica, "romana", contra uma inovação atribuída erroneamente (talvez intencionalmente, a fim de melhor combatê-la) à heresia;[20] mas ela não era outra senão a nova norma iconográfica da crucificação, a norma "gótica": é justamente a partir do século 13 que se introduz essa nova imagem do Crucificado que se imporá definitivamente no século seguinte, os pés de Cristo colocados um sobre o outro e pregados por um único cravo.[21] Heresiólogo disposto a atacar a heresia em toda parte, homem do texto escrito e não das imagens, Lucas de Tuy teria assim recusado essa evolução, desconhecendo a autonomia relativa e a liberdade das imagens em comparação com a tradição escrita da exegese. Convém notar, todavia, que ele jamais fale de "imagens heréticas", mas apenas de heréticos fazendo mau uso das imagens cristãs ou se entregando a inovações abusivas. Assim como na Idade Média não havia um "dogma" da imagem, conseqüentemente não havia também heterodoxia das imagens, mas sim um conflito entre normas, entre formas antigas e forno-

19 Sobre o Volto Santo e seus pés – a questão é de fato essencial –, ver na presente obra, *Cinderela crucificada*.

20 SEPIÈRE, Marie-Christine. *L'image d'um Dieu souffrant. Aux origines du crucifix*. Paris: Le Cerf, 1994.

21 E. Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, v. 1, s. v. "Kruzifixus", col. 688-689, dá como primeiros exemplos Wechselburg, por volta de 1230, a partir da obra clássica de P. Thoby (*Le Crucifix, des origines au concile de Trente. Étude iconographique*, Nantes: [Bellanger], 1959. n. 255), depois o crucifixo da nave central de Naumburg, na metade do século 13, assim como o relevo da cátedra de Nicolas Pisano, no batistério de Pisa, por volta de 1260. O tratado anti-herético de Lucas de Tuy é rapidamente citado por WIRTH, Jean. *L'image à l'époque romane*. Paris: Le Cerf, 1999. p. 265-266.

vas, entre a evolução mais ou menos livre das formas plásticas e as reticências que elas suscitavam nos clérigos menos advertidos.

TRADIÇÃO E INOVAÇÃO NO FIM DA IDADE MÉDIA: RUMO A UMA NORMALIZAÇÃO DAS IMAGENS CRISTÃS?

Os séculos 12 e 13 assinalam o aparecimento de uma civilização cristã das imagens. Estas estão onipresentes, nos muros e nos vitrais das igrejas, sobre os altares, nas tapeçarias, nos manuscritos, nos locais profanos também, ao menos nos mais importantes deles. A importância crescente das imagens, por seu número e por suas funções sociais, explica que tenham igualmente sido objeto de um maior número de comentários, alguns dos quais imbuídos de intenção explicitamente normativa.

A evolução das formas e dos motivos iconográficos obedeceu a certas normas, mas estas, na maior parte das vezes, permaneciam implícitas: o ensino dos mestres, as tradições dos ateliês não dão lugar à redação de manuais e menos ainda de ordenações. Mas por terem sido preservados até nossa época, os cadernos de desenho de Villard de Honnecourt mostram que os modelos circulam, são imitados, contribuem para a recepção de novas normas iconográficas. As legendas que acompanham os desenhos indicam que o mestre pensa em instruir pelo exemplo: Villard de Honnecourt faz "ver" (*Ves ci desos les figures de la ruee d(e) fortune, totes les. VII. Imagines*) e ensina "a maneira" (*Par chu fait on...*).[22]

Entre os textos, os mais explícitos revelam o que E. de Bruyne denominou de "estética medieval":[23] os teólogos, nos mosteiros e depois nas escolas e na universidade, falam a respeito do belo, apreciam o valor místico das formas, pensam suas relações com a ordem celeste. Por aí é que se afirmava a norma

22 HAHNLOSER, H. R. *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. Fr. Der Pariser National Bibliothek*. 2. éd. Graz: [s.n.], 1972. n. 42b, p. 127 e passim.

23 BRUYNE, E. de *Études d'esthétique médiévale*. [Brugge: De Tempel], 1946. Nova edição: Paris: Albin Michel, 1998.

por excelência da arte cristã e seus efeitos nas realizações concretas dos artistas ou dos patronos são indubitáveis. Mas com apenas algumas exceções, como a obra teórica e prática de Suger de Saint-Denis,[24] falta-nos, entre as especulações as mais abstratas e as obras singulares, o nível intermediário das prescrições normativas. A famosa carta de Bernardo de Claraval a Guilherme de Saint-Thierry preenche em parte essa lacuna.[25] Ela prende-se explicitamente a formas que o abade cisterciense julga monstruosas e indignas dos claustros. Mas justamente, ele condena mais o uso das imagens do que elas em si mesmas: se era necessário bani-las do mosteiro, essas mesmas imagens híbridas podiam ter seu lugar nas igrejas seculares.

Entretanto, ocorre a certos autores dessa época dizer o que é, ou melhor ainda, o que deve ser a iconografia de seu tempo. Desde a segunda metade do século 11, o cardeal romano Pedro Damião justifica pela Escritura o privilégio que tem São Paulo de ser pintado à direita do Senhor, enquanto São Pedro, que foi o primeiro Papa, não tem mais do que o direito de ocupar o lado esquerdo.[26] No século 13, Guilherme Durand, Bispo de Mende, consagra um capítulo de seu *Rationale divinorum operum* às "pinturas, tinturas e ornamentos da igreja".[27] Para começar, cita a carta do Papa Gregório a Serenus sobre a utilidade das pinturas para aqueles que não podiam ler as Escrituras. Essa utilidade é, segundo ele, a razão pela qual "na igreja, reverenciamos mais as imagens e as pinturas que os livros". Ele observa que a imagem do Salvador "é pintada na igreja segundo três formas convenientes (convenientibus): sentando num trono, preso na cruz ou sentado no colo de sua mãe". A representação sob a forma de cordeiro ou é

24 PANOFSKY, Erwin. *Archicteture gothique et pensée scolastique*. Precedé de L'Abbé Suger de Saint Denis. Paris: Minuit, 1967 (Edições inglesas originais, 1948 e 1946).

25 CLAIRVAUX, Bernard de. Apologia ad Guillelmum abbatem. In: LECLERQ, J.; ROCHAIS, H. M. (Éd.). *Opera*. Roma: [s.n], 1963. p. 81-108. Cf. SCHAPIRO, Meyer. On the Aesthetic Attitudes in Romanesque Art. In: ______. *Romanesque Art*. London: Chatto and Windus, 1977. p. 127. A temática de Bernardo é retomada e desenvolvida pelo cisterciense Aelred de Rievaulx em seu *Speculum charitatis*, PL 195, col. 572 et seq.

26 Pierre Damien, *Opusculum XXXV De pictoris principum apostolorum*, PL 145, col. 589-596.

27 Guillaume Durand, *Rationale divinorum operum*, I., III, éd., C. C. C. M., t. 140, Turnhout: Brepols, p. 34-42.

descartada como pertencendo ao passado ("porque São João Batista disse '*Ecce agnus Dei*', os homens pintavam [ele emprega o imperfeito] Cristo sob aparência de cordeiro, *[sub specie agni]*"), ou é considerada secundária:

> segundo a prescrição do papa Adriano, devemos (debemus) pintar Cristo sob a forma de um homem. O cordeiro de Deus não deve ser a figura principal sobre a cruz, mas uma vez o homem tendo sido pintado, nada impede que se pinte o cordeiro numa parte inferior ou na parte de detrás.

Guilherme Durand distingue também as significações diferentes dos diversos tipos de representação do Salvador (na manjedoura, no colo de sua mãe, sobre a cruz, na cena da Ascensão, entronizado), depois enumera outros motivos iconográficos – os anjos, os 24 anciãos, o Tetramorfo, os apóstolos –, sobre os quais o propósito se torna explicitamente normativo: "Como os apóstolos Bartolomeu e André devem ser pintados (depingi debent) será dito na sétima parte quando for tratado de sua festa". Ele chama também atenção para os atributos dos patriarcas e dos apóstolos: alguns trazem um rolo, outros um livro, e essa distribuição não é aleatória. Paralelamente, como já dizia Pedro Damião, São Paulo é pintado à direita da *Majestas Domini*, São Pedro apenas à esquerda. Os atributos dos santos mártires e confessores são igualmente fixados, como também a forma da auréola (redonda ou quadrada), a iconografia do Paraíso e do Inferno, das virtudes, da sinagoga, etc.

Tratando-se de norma, um lugar à parte deve ser reservado à progressiva entrada da questão das imagens no Direito Canônico. Pode-se seguir o progresso desde Buchard de Worms, em torno do ano mil, até Ivo de Chartres um século mais tarde, e sobretudo até Graciano em torno de 1140. Mas o esforço de codificação concerne mais aos usos da imagem do que à sua forma. Sobre esse último ponto, Graciano, como Ivo de Chartres antes dele, contenta-se de lembrar o decreto do Concílio *In Trullo*, de 691-692, impondo a representação antropomorfa de Cristo. Para o que diz respeito à legitimidade e aos usos das imagens, Graciano é o primeiro canonista a levar em conta as decisões do Concílio de Nicéia II.[28] Graças a ele, daí em diante houve, pode-se assim dizer, um "direito da imagem" na cristandade latina.

---

28 Gratien, *Decretum*, IV, CXXII e CLIX, 194 e 302. Cf. na presente obra "Cinderela crucificada".

Para se aproximar mais da imposição das normas iconográficas e dos efeitos que ela teve nas próprias obras, é preciso dirigir-se para outros tipos de evidência, como o valor de mercado.* Infelizmente pouco subsiste a esse respeito e mais raro ainda é encontrar conservado o valor de venda e a obra correspondente. Uma situação excepcional se coloca para o retábulo da Santa Trindade coroando a Virgem, que está conservado em Villeneuve-lès-Avignon (fig. 16). Subsiste também, nos arquivos notariais, o contrato firmado em 24 de abril de 1453 entre o Padre João de Montagnac e o pintor Enguerrand Quarton para a realização do retábulo. Em 26 artigos, tudo é especificado: os prazos (17 meses), a soma prometida ao pintor (120 florins pagos em diversas prestações), todos os detalhes da iconografia (por exemplo, o fato excepcional que a primeira e segunda pessoas da Trindade devem ser representadas de maneira idêntica), enfim, a natureza e a qualidade dos materiais e dos pigmentos, por exemplo, segundo o artigo 24:

> Item, o dito retábulo deve ser feito de finas cores à óleo e o azul deve ser feito do azul de São João d'Acre, com exceção do que for utilizado na moldura, que deve ser do fino azul da Alemanha, e o dourado utilizado na composição da moldura e no contorno do retábulo deve ser de ouro fino polido.

A comparação entre esse contrato e o retábulo que dele resulta é do mais alto interesse, pois permite avaliar a distância entre duas normas: de uma parte, a do comprador,** que manifesta seus desejos de maneira imperativa (o pintor "deve figurar o paraíso", as vestimentas "devem ser ricas", etc.), mas deixa uma certa liberdade de escolha ao pintor (*"como mestre Enguerrand achar preferível"*, *"ao agrado de mestre Enguerrand"*). De outra parte, a do pintor, que em geral atende ao que lhe é demandado mas nem por isso deixa de manifestar sua liberdade na interpretação iconográfica do que o comprador deseja, suprimindo certos motivos ou deslocando alguns de um lado para outro do retábulo. Assim, Engüerrand Quarton omitiu o motivo trinitário da adoração dos três anjos por Abraão, que João de Montagnac queria ver incluído no retábulo, mas que concorreria com o tema central do quadro. O comprador tinha, também, solicitado que Moisés e a Sarça Ardendo em Chamas

---

* No original, *prix fait*. (N.T.)

** No original, *commanditaire*. (N.T.)

Figura 16 – Enguerran Quarton, *A coroação da Virgem* (século 15), Villeneuve-lès-Avignon.

fossem colocados na Terra Santa; mas o pintor os aproxima, do outro lado do quadro, da Igreja de Santa-Cruz-de-Jerusalém e, por conseguinte, da Missa de São Gregório, em que essa igreja passava por ter sido o teatro. As duas teofanias do Antigo e do Novo Testamento achavam-se assim reunidas de acordo com uma concepção tipológica que o pintor conhecia.

A questão da liberdade do artista e a da norma de produção das imagens estão estreitamente ligadas: qual grau de inovação em relação à tradição, de variação em relação às imagens "normais" era tolerável? Em qual momento uma transgressão era percebida? A tolerância era maior para as obras des-

tinadas exclusivamente aos clérigos e ao uso privado, do que para outras acessíveis aos "iletrados" e a um público mais amplo? De fato, parece bem que as obras que rompem mais fortemente com as tradições da iconografia cristã sejam as iluminuras dos manuscritos produzidos num círculo fechado e não tendo nenhuma difusão: pensemos em certas imagens do *Scivias*, de Hildegarda de Bingen de aproximadamente 1179, ou mais ainda às iluminuras dos *Rothschild Canticles*, pintados por volta de 1300 para uma religiosa ou uma beguina flamenga. Neste último manuscrito, as imagens da Trindade, e sobretudo (fig. 17 e 18) sua transformação sob o impulso do êxtase místico da devota, escapam completamente às normas da iconografia trinitária da época.[29] Sua singularidade é ainda mais chocante porque a representação da trindade estava entre os dois ou três motivos iconográficos que, ao fim da Idade Média, foram submetidos a uma supervisão cada vez mais cuidadosa da parte dos teólogos e das autoridades eclesiásticas.

Com efeito, desde o fim do século 13 difundiram-se, pelo menos em parte sob a influência de tradições bizantinas, representações da Anunciação em que o Menino Jesus aparece já crescido, sendo figurado num raio de luz que liga o Pai a Maria quando da visitação do anjo. Uma tal representação parecia contradizer o dogma segundo o qual a humanidade de Cristo teria se desenvolvido no seio de Maria, que teria desempenhado plenamente seu papel de mãe. Também certos historiadores viram nessa imagem uma "representação heterodoxa" (*eine heterodoxe Darstellung*). Contudo, Ernst Guldan mostrou, ao contrário, que conviria não desconhecer a função simbólica dessas imagens: elas não devem ser consideradas pelo que revelam ao primeiro olhar, mas constituem a expressão visível do mistério da encarnação e da paternidade divina, que por natureza escapa à *visio corporalis*.[30] De onde, por exemplo, a presença desse motivo ao centro do tímpano de uma igreja de Würzburg, onde uma espécie de tubo em cujo final está a cabeça da colomba do Espírito Santo desce da boca de Deus Pai, sentado

29 HAMBURGER, Jeffrey. *The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland ca. 1300*. New Haven: [Yale University Press], 1990.

30 GULDAN, E. "Et verbum factum est". Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild. *Römische Quartalschrift für christlichen Altertumskunde und Kirchengeschichte*, Bd. 63, p. 145-169, 1968. E também BERLINER, Rudolf. The freedom of medieval art. *Gazette des Beaux Arts*, 6ª Série, v. XXVIII, p. 263-288, 1945. passim.

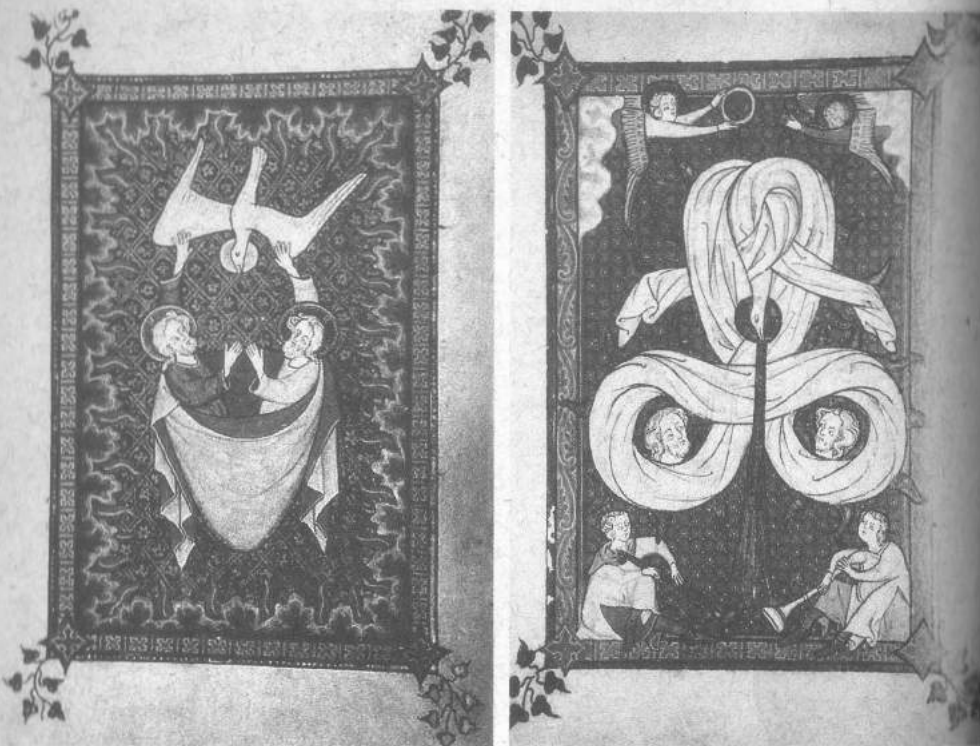



Figura 17 e 18 – As transformações da imagem visionária da Trindade, *Rothschild Canticles* (cerca de 1300).

no trono ao centro, até a orelha de Maria, que a tradição dizia ter concebido pela orelha (fig. 19). Na metade do tubo, percebe-se o Menino Jesus, nu, tendo já sua cruz, descendo em direção à orelha da mãe. Mesmo esse motivo não tendo uma origem herética, parecia mais e mais inconveniente, e mesmo perigoso. Em 1450, o arcebispo Antonino de Florença condenou esse tipo de imagem, entre outras, em sua *Summa Theologica*.

É importante notar o contexto dessa censura, na terceira parte da *Suma*.[31] Antonino não trata então do dogma da Anunciação, como o fará em

31 FLORENCE, Antonin de. *Summa Theologica*. Verona, 1740, col. 321 (Pars IIIa, Titulus 8, cap. IV, 76-87. "*De diversis generibus artificum et de aurificibus cum eorum ministris et pluribus aliis artificibus et demum de agricolis*", § XI [...] "*De pictoribus*").

Figura 19 – *A Anunciação*, Tímpano da Marienkapelle de Würzburg (início do século 15).

outro lugar de sua obra. Neste caso, considera "os diversos gêneros de artesãos" no trabalho numa grande cidade como Florença e elabora em sua intenção o que se poderia chamar de uma moral profissional. Depois de ter falado, entre outros, dos ourives, barbeiros, talhadores de pedra, dos ferreiros, ele reserva um lugar especial aos pintores (*De pictoribus*). Observa que o salário destes não depende tanto da quantidade de seu trabalho, mas de sua habilidade. Os pintores, diz em seguida, "*cometem uma ofensa*" quando produzem "imagens que incitam à libertinagem, não por sua beleza, mas por sua disposição, como

Cf. GILBERT, C. The Archbishop on the Painters of Florence, 1450. *The Art Bulletin* XLI, 1, p. 76-87, 1959.

[imagens] de mulheres nuas ou outras coisas do gênero" (*imagines provocativas ad libidinem, non ex pulchritudine sed ex dispositione earum, ut mulieres nudas et huiusmodi*). Os pintores são igualmente repreensíveis (*reprehensibiles*) quando figuram contra a fé (*contra fidem*), a Trindade como sendo uma só pessoa, mas com três cabeças, "o que é uma monstruosidade na ordem da natureza" (*quod mostrum est in rerum natura*),[32] ou ainda quando representam a Anunciação feita a Maria com "o pequeno Menino Jesus enviado já formado ao útero da Virgem, como se seu corpo não tivesse saído da substância da Virgem". Antonino acrescenta uma lista de motivos iconográficos tirados das Escrituras apócrifas que "*não devem ser louvados*" (*nec etiam laudanti sunt*) pelos pintores: o pequeno Menino Jesus tendo já em mãos uma tábua para escrever, as parteiras confirmando a virgindade de Maria após a Natividade, São Tomás recebendo a cinta da Virgem no momento da Assunção. Mais geralmente, ele se preocupa com as *curiosa* (curiosidades) "pintadas nas igrejas" que não levam à devoção, mas ao riso e às coisas vãs.

Vê-se, dessa maneira, que a norma que Antonino procura impor aos artistas de seu tempo, na Florença do *quattrocento*, é complexa: ele censura menos as inovações aventurosas do que tradições espalhadas julgadas daí em diante intoleráveis. Não são os pintores que em sua época caem subitamente no erro, é ele, o teólogo, que denuncia um mal de que a maior parte de seus pares não tinha até aquele momento nada encontrado para dizer. Mas a norma que ele entende impor não é somente iconográfica: é igualmente estética, embora não mencione senão rapidamente, para louvá-la, a "beleza" das imagens de mulheres nuas, as quais admite na condição de que sua "disposição" não seja "libidinosa". Trata-se, assim, de uma norma moral. E de uma norma teológica: as imagens que contradizem a fé devem ser banidas. É, enfim, uma norma profissional, pois todo este capítulo não tem outro fim senão definir o estatuto do artesão pintor. Num momento em que o artista ainda não tinha emergido do mundo dos ofícios urbanos, a noção de norma da imagem é difícil de ser isolada, é complexa em seus componentes e em suas implicações.

32 Sobre a iconografia trinitária, ver BOESPFLUG, F.; ZALUSCA, Y. Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie em Occident de l'époque carolingienne au IV Concile de Latran (1215). *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXVII année, 3, p. 182-240, juil./sept. 1994.

Os julgamentos do arcebispo de Florença fazem eco àqueles encontrados em francês alguns anos antes, num *Sermão da Natividade do Senhor*[33] de João Gerson (1363-1429), chanceler da Universidade de Paris. O pregador inquietava-se com o "erro" das "gentes simples" que adoravam a madeira da cruz ou as imagens dos santos, e não Deus; seria preciso, dessa maneira, guardar-se de "pintar falsamente" as "*histórias*". Gerson menciona uma "Virgem aberta"* que viu numa igreja dos Carmelitas que continha em seu ventre "*uma Trindade, como se toda a* Trindade tivesse ganhado carne humana na Virgem Maria". Ora, só o filho se encarnou, e não o Espírito Santo nem o Deus Pai. Esse tipo de estátua apareceu na França no século 14 (fig. 20). O exemplo do Museu de Cluny, que corresponde muito exatamente à descrição de Gerson, data aproximadamente de 1400 e provém de um priorado da Ordem teutônica. Gerson condena as "Virgens abertas" porque "não há beleza nem devoção em tal abertura e pode ser causa de erros e de falta de devoção". Como Antonino, convém cruzar diversos critérios de julgamento: o estético (na "beleza"), a piedade ("devoção"/"falta de devoção") e sobretudo a verdade ("erro"). Ele não acusa a imagem de ser claramente herética, mas apenas "*causa de erro*".

Três tipos de normas vieram a ser aplicadas às imagens da Idade Média, e a necessidade de sua explicitação foi muito desigual.

A norma mais importante era aquela, largamente implícita, da figuração, que fixava o repertório dos motivos e das formas e mantinha a extraordinária perenidade da "iconografia cristã", a reprodução sem fim das Natividades ou das Crucificações, dos crucifixos e das Virgens com o Menino e dos atributos dos santos. Essa norma era ditada pelo dogma, a crença e toda a cultura cristã, todavia, mais do que as instruções precisas dos compradores ou de uma legislação da Igreja que então não existia, sua eficácia vinha da experiência dos pintores e escultores, da tradição dos ateliês e das expectativas de seus clientes. Ora, o trabalho dos "artistas" parece ter a todo tempo sido realizado com uma

33 GERSON, Jean. *Oeuvres complètes*. Éd. Mgr. Glorieux, v. VII, L'Oeuvre française. Sermons et discourses (340-398). Paris: Desclée, 1968. p. 963. Cf. GULDAN, E. Et verbum factum est. Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild. *Römische Quartalschrift für christlichen Altertumskunde und Kirchengeschichte*, Bd. 63, p. 145-169, 1968. p. 164-165.

* No original, "Vierge ouvrante". (N.T.)

Figura 20* – Virgem "aberta" (século 15), Musée National du Moyen-Âge – Thermes et Hôtel de Cluny.

grande liberdade em relação às normas figurativas. O papel relativamente secundário atribuído às imagens pela tradição teológica no Ocidente permitiu a inovação, a variação e a criação de novas formas, que se propusessem novos motivos – por vezes mesmo, como se viu, nos limites da ortodoxia. Bem outra era a situação no Oriente. Se não convém opor esquematicamente a arte cristã do Ocidente, caracterizada por essa "liberdade", à arte do Oriente, regida exclusivamente pela "norma", que entre outras razões explica o imobilismo aparente da pintura dos ícones,[34] é certo que as imagens e os que a produziam tiveram nas duas metades da cristandade histórias diferentes.[35]

Raros são os textos em que se encontra expressa a vontade de dirigir e de orientar a arte cristã e mais raros ainda são entre eles os textos que se revestem de um caráter parcialmente oficial. Numa forma positiva, o caráter normativo dos textos podia ser ditado pelo desejo de ver o artista figurar um detalhe particular (como a identidade do Pai e do Filho no retábulo de Villeneuve-lès-Avignon). Numa forma negativa, mais freqüentemente, eles podiam exprimir a reprovação de um teólogo – como Lucas de Tuy, João Gerson, Antonino de Florença – diante do tratamento dado a um motivo tradicional que lhes parecia contradizer a fé cristã. Mesmo nesse caso, entretanto, jamais se trata de "imagens heréticas", mas no pior dos casos, de imagens utilizadas por heréticos para perverter os fiéis. A noção de heresia era desde muito tempo associada às palavras e aos escritos, nunca às imagens, que jamais puderam se livrar do caráter de subordinação identificado por Gregório Magno, mesmo que os séculos posteriores da Idade Média tenham largamente assegurado sua promoção entre os instrumentos legítimos da crença. Sem dúvida aí está uma

34 BELTING, Hans. *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art* (1990). Paris: Le Cerf, 1998. cap. 17, p. 473 et seq.

35 As imagens prestam-se, assim particularmente, bem a uma história comparada das sociedades ou dos sistemas de crenças. Cf. *Le comparatisme em histoire des religions.* Sous la direction de F. Boespflug e F. Dunand. Actes du Colloque international de Strasbourg (18-20 septembre 1996). Paris: Le Cerf, 1997. Minha própria contribuição, Pour une histoire comparée des images religieuses, p. 361-382, foi retomada em alemão em Plädoyer für eine komparative Geschichte der religiösen Bilder, *Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit*, 1, 2, p. 244-269, 1997. Ver também minha introdução a SANSTERRE, Jean-Marc; SCHMITT, Jean-Claude (Dir.). Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée. *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, LXIX, p. 9-19, 1999.

das razões pelas quais a Igreja e os clérigos furtaram-se por tanto tempo a censurar as imagens e a impor-lhes uma norma de figuração. As Escrituras representavam para eles uma questão absolutamente séria!

Não foi a produção das imagens, mas seu uso, que se tornou objeto de diversas normas explícitas. Perante os heréticos (e aos judeus), era preciso colocar-se em guarda contra o desprezo pelas imagens e o iconoclasmo. Diante dos pagãos, inversamente, era preciso evitar que as imagens fossem adoradas. Entre esses dois males, a definição do justo meio e sua adaptação aos diferentes grupos socioculturais concernentes – os clérigos perante os laicos, os monges diante do clero secular, etc. – deu lugar a inúmeros debates (por exemplo, entre Bernardo de Claraval e os cluniacenses). As grandes inflexões da história da cultura cristã das imagens explicam, sem dúvida, que a necessidade de explicitar as normas tenha sido mais viva em certas épocas que em outras: isso ocorreu em torno do ano mil, no momento em que se difundiram as novas imagens cultuais em três dimensões; ocorreu sobretudo no fim da Idade Média, diante da multiplicação massiva e perigosa de imagens cuja liberdade de inovação, numa época em que a heresia progredia, inquietava cada vez mais os teólogos. Nesse sentido, pode-se falar de um esforço tardio – mas limitado – de "normalização" da arte cristã, que viria a se reforçar na época moderna.

Parte 2

O CULTO DAS IMAGENS

A LEGITIMAÇÃO DAS NOVAS IMAGENS EM TORNO DO ANO MIL*

Tendo chegado à aurora dos Tempos modernos, gostaria, neste momento, de voltar à Alta Idade Média para ver como aí se cruzam a história das imagens materiais e a de um tipo particular de textos: as narrativas visionárias, que relatam sonhos ou visões tidas em estado de vigília. Pelo conjunto das tradições medievais, mas limitando-me aqui ao período da Alta Idade Média, proponho investigar e confrontar entre si as narrativas de sonhos e visões de algum modo relacionadas com as imagens materiais. Essa escolha se explica por diversas razões.

Não penso que seja legítimo, quando se trata de *imagem*, estudar apenas um tipo de imagem, a que se nomeia habitualmente, e de maneira equivocada, de obras de arte (Hans Belting o mostrou muito bem). Uma sociedade produz ainda muitas outras imagens, verbais e também oníricas que, para nosso propósito, desempenham um papel essencial. Todas recebem nos textos os mesmos nomes: *imagines*, *similitudines*, *species*, etc., o que devia já motivar a estudá-las em conjunto. Devemos estender nossa compreensão da imagem medieval a todo o campo semântico que tal palavra abrange, quer dizer, para além das imagens materiais, às representações do mundo e do homem, criado "à imagem de Deus", e a todo universo de imagens verbais, oníricas e visionárias. Exploração

* Retomado de Rituels de l'image et récits de vision, em *Texto e immagine nell'alto medioevo*, Settimane di studio del Centro Italiano di studi sull' alto medioevo, XLI (15-21 aprile 1993), Spoleto, 1994, p. 419-459.

semelhante não é inteiramente nova, especialmente para a Baixa Idade Média.[1] Mas ela se mostra mais difícil para a Alta Idade Média, em razão das atitudes muito mais reservadas nesta época, tanto em relação aos sonhos quanto às imagens materiais. Os documentos são assim raros e dispersos no tempo, o que impõe estudá-los na longa duração, mas permanecendo atento, todas as vezes, ao momento histórico de sua produção. Dentro dessa condição, poder-se-ia perguntar em que medida as narrativas de visões e de sonhos relativas a imagens materiais da Alta Idade Média permitem compreender melhor as três grandes transformações que me parecem características da história das imagens na cristandade ocidental desse período:

– a passagem do *signum* à *imago* (quer dizer, antes de tudo, do *signum crucis* à *imago crucifixi*);

– a passagem de imagens em duas dimensões (do tipo do crucifixo pintado) às imagens em três dimensões (do tipo da estátua-relicário);

– a promoção da imagem da Virgem e das imagens dos santos, ao lado da imagem de Cristo.

Nessas transformações que estão interligadas, mesmo que apresentem ritmos temporais particulares, qual o papel desempenhado pelos sonhos e as visões? Modificações tão importantes das formas materiais, das práticas cultuais e das concepções religiosas teriam sido possíveis sem o recurso legitimador à experiência sobrenatural do sonho ou da visão? Não teria sido preciso perceber em sonho as figuras do invisível para estar capacitado a representá-las, para poder identificá-las nas imagens materiais e reencontrar nestas últimas o personagem celeste que o visitara? Mais profundamente ainda, o que significava ver as imagens materiais, quando se orava para elas ou – para respeitar a ambigüidade muitas vezes denunciada dos textos latinos – quando se as "adorava"? Podia-se ver essas imagens sem querer sonhar com elas? Vê-las diferentemente do que numa espécie de sonho? Sonhar com elas para vê-las verdadeiramente? De fato, toda a história do cristianismo, desde o seu princípio,

1 Notadamente FRUGONI, Chiara. Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti ed influssi. In: *Atti del Convegno su "La Mistica femminile del Trecento", Todi, p. 6-45, 1952; HAMBURGER, Jeffrey. The Visual and the* Visionary: the Image in Late Medieval Monastic Devotion. *Viator: Medieval and Renaissance Studies*, 20, p. 161-182, 24 fig., 1969.

encontra-se nessas questões que interessam à encenação, figurada e litúrgica, que os homens desenvolvem para atingir e dominar o invisível por meio do visível. Essas questões pedem uma pesquisa ampla e de longa duração, mas também uma atenção fina às inflexões que conheceram ao longo dos séculos as atitudes em relação tanto às imagens oníricas quanto às imagens materiais.

DO SINAL DA CRUZ À IMAGEM DO CRUCIFIXO

A visão e a conversão de Constantino, e a confecção do *labarum*, sinal de vitória do primeiro imperador cristão, constituem evidentemente o momento fundador. A *Vida de Constantino*, por Eusébio de Cesaréia, informa-nos o mais completamente a seu propósito.[2] O primeiro ato é, na seqüência de uma prece do imperador, uma visão celeste enviada por Deus, ao meio-dia, na hora em que o sol está mais forte. Essa visão figura o "troféu da cruz", num raio de luz que se superpõe ao sol. Ao mesmo tempo se ouve a ordem de Deus: *Hac vince* ("Vence por este"). Na noite seguinte, um sonho do imperador confirma a visão revelada. Dessa vez, é Cristo em pessoa que aparece a Constantino, tendo na mão o mesmo sinal que o imperador vira no céu, pedindo-lhe que fabricasse um "à sua semelhança" para o brandir vitoriosamente na batalha. O *labarum* combina os traços da insígnia militar romana, da cruz e do crisma. Segundo Lactâncio, o monograma de Cristo foi igualmente inscrito nos escudos dos soldados de Constantino que enfrentavam os de Maxêncio.[3] Eusébio especifica, por sua parte, que o "troféu da paixão salutar" foi colocado após a vitória na mão direita da estátua do imperador, sobre o Fórum.[4]

Assim resumidos, esses raros textos autorizam já algumas observações. Nunca aí se trata de alguma questão de imagem, mas somente do *sinal* da cruz, que não somente preenche a função de um sinal de vitória militar, mas se opõe

2 Eusèbe, *Vita Constantini*, I, XXVIII, em, PL t. 20, col. 943-945.

3 Lactance, *De morte persecutorum*, XLIV, em, PL t. 2, col. 261.

4 Eusèbe, *Histoire ecclésiastique*, IX, X, 10, éd. G. Bardy. Paris: Le Cerf, 1958. p. 63-64. (Sources Chrétiennes 55).

explicitamente aos ídolos do adversário. Inspirado por Deus, a visão celeste justifica e informa o sinal cristológico opondo-o ao ídolo. A função de antiídolo do sinal cristológico é tanto mais sublinhado porque este não remete a sinal material algum, mas a uma visão e depois a um sonho que se limitam a mostrar as "semelhanças" da verdadeira cruz. Numa palavra, se o momento constantiniano é por mais de uma razão o momento fundador da imagística* cristã, ele se caracteriza paradoxalmente por uma fraqueza de imagens, até mesmo por uma reticência implícita em relação às imagens materiais.

Alguns testemunhos isolados de Gregório de Tours, ao fim do século 6, contrastam fortemente com essa impressão. Eles parecem indicar um primeiro desenvolvimento do culto das imagens cristãs, mesmo que sejamos levados a nos interrogar sobre o alcance real desses textos. Na maior parte dos casos, estes dependem de uma fonte italiana ou mesmo oriental,[5] ou concernem a uma região submetida a essas mesmas influências: é provavelmente o caso de Narbonne, onde o povo "contemplava assiduamente a pintura de nosso Senhor crucificado", que não usava como vestimenta "*senão uma espécie de faixa de tecido*" (*pictura quae Dominum nostrum quase praecintum linteo indicat crucifixum*). Para nós seria mais fácil admitir a presença de uma tal pintura em Roma, onde desde a Alta Idade Média se desenvolvia uma liturgia processional da *iconia Salvatoris*, do que em Narbonne.[6] Mesmo na Gália meridional, a menção a uma "imagem do crucifixo" permanece nessa época um caso isolado. Não é certamente aleatório se a visão que se produz beneficia um sacerdote que tem um nome grego. Ao sacerdote Basílio aparece uma *persona terribilis* que lhe ordena vestir o corpo nu do Crucificado. O sacerdote não

---

* No original, *imagerie*. (N.T.)

5 Grégoire de Tours, *De Gloria martyrum*, cap. XXI, em, PL 71, col. 723 (história da estátua milagrosa do Cristo de Panias, perto das fontes do Jordão, extraída de Eusébio de Cesaréia), e XXII, *Ibid.*, col. 724 (a violência sacrílega do judeu contra o "ícone" de Cristo). Do mesmo autor, *De virtutibus sancti Martini*, I, cap. XV, éd. H. L. Bordier. Paris, 1860, II, p. 49 (o óleo milagroso da lamparina acesa acima da "imagem" de São Martinho: o relato vem de Ravena).

6 BELTING, Hans. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: C. H. Beck, 1990. p. 348 et seq., para a tradução francesa: *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*. Paris: Le Cerf, 1998. WOLF, Gerhard. *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*. Weinheim: VCH Acta Humaniora, 1990 (ver as passagens do *Liber Pontificalis*, p. 314).

compreende, mas numa segunda visão, dois dias mais tarde, Cristo lhe aparece em pessoa e reitera a ordem. Informado, o bispo manda cobrir inteiramente a pintura com um véu que passa a ser retirado apenas em certos momentos para permitir a "contemplação".[7] O contraste é extremo entre o texto de Gregório de Tours e os que concernem à visão de Constantino e a realização do *labarum*: aqui se trata de uma "imagem do crucifixo", e não mais somente do "sinal da cruz".[8] Essa imagem é uma "pintura", sem que se possa dizer se tinha sido pintada numa parede ou se constituía um objeto autônomo – como um ícone. Ao menos não se trata ainda de um crucifixo em três dimensões, à semelhança dos grandes crucifixos pré-românicos e românicos que, também eles, suscitarão visões. O crucifixo pintado torna-se, graças à intervenção do bispo, objeto de uma liturgia da imagem no curso da qual ele era alternativamente velado e desvelado, suscitando da parte do "povo" uma espera e uma contemplação ainda mais intensas. De fato, a visão de Cristo nu sobre a cruz e duplamente humilhado é invocada como a origem e o meio de legitimação de um novo ritual. As possibilidades devocionais, litúrgicas e visionárias abertas pela imagem são, dessa maneira, consideráveis, mas não tardarão a ser contrariadas, ao menos no reino dos Francos.

Entrementes, numa outra extremidade da cristandade latina da Alta Idade Média, testemunhos isolados pedem uma comparação com o relato precoce de Gregório de Tours. Trata-se do poema anglo-saxão anônimo do *The Dream of the Rood* (O sonho da cruz), cuja versão de 156 versos conservados num manuscrito único de Vercelli da segunda metade do século 10, deriva de uma tradição mais antiga.[9] Com efeito, duas passagens desse poema

---

7 *De Gloria martyrum*, citado, cap. XXIII, col. 724-725.

8 Notemos ao contrário que Beda, na *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* (III, 2) falará ainda em torno de 730 da *santa* Cruz – e não de um crucifixo – levantado pelo rei Oswald antes da batalha, em circunstâncias que não deixam de lembrar aquelas relativas a Constantino. Essa cruz faz milagres, mas não é objeto de uma visão.

9 SWANTON, M. *The Dream of the Rood*. Manchester: [s.n.], 1979 (reedição, Exeter, 1977). Traduction française et présentation sommaire: André Crepen, *Poèmes héroïques en vieil anglais. Beowulf, Judith, Maldon, Plainte de l'Exilée, Exaltation de la croix*. Paris: Union générale d'éditions, 10/18, 1981. p. 185-190. Análise da estrutura e do vocabulário do poema, traduzido em inglês moderno, em HUPPE, Bernard F. *The Web of Words. Structural Analyses of the Old English Poems*: Vainglory, the Wonder of Creatin, The Dream of the Rood and Judith. Albany: Sate

onírico se encontram já transcritos em caracteres rúnicos sobre as faces laterais da cruz northumbriana* de Ruthwell, cuja datação oscila entre o último quartel do século 7 e o fim do século 8. Os aspectos filológicos e religiosos da cruz têm, desde algum tempo, chamado a atenção dos especialistas. Queria, em vez disso, voltar a tratar da relação entre o poema onírico e a cruz de Ruthwell, do ponto de vista das imagens.

O poema comporta quatro partes distintas: inicialmente o narrador, falando na primeira pessoa, interpela os ouvintes e expõe o sonho que teve no meio da noite. Ele sonhara com um "sinal" maravilhoso que subia aos céus, uma cruz coberta de ouro e pedras preciosas que também derramava sangue. Às palavras do narrador, seguem-se as da própria cruz, que, sempre na primeira pessoa, fala a respeito de seu destino: diz como a árvore da qual era feita foi cortada na beira de uma floresta, depois como foi levantada a fim de sustentar o corpo do Redentor. Partilhou com ele os ultrajes antes que os discípulos retirassem dela o cadáver de Cristo para o sepultar. Ela própria foi depois derrubada e escondida, e a seguir reencontrada pelos cristãos, e revestida de ouro e de prata. Não se pode deixar de reconhecer aqui uma alusão às festas da Invenção e da Exaltação da cruz. A cruz dirige-se, em seguida, diretamente ao sonhador para ordenar-lhe que contasse sua visão aos homens a fim de divulgar, segundo os próprios termos do *Credo*, o mistério da Paixão e da Ressurreição do Salvador e anunciar seu retorno no dia do Juízo. Enfim, o narrador retoma a palavra para expressar seu desejo de contemplar a cruz na eternidade.

Uma vez mais nos defrontamos com uma narração de sonho, particularmente desenvolvida, em relação com um objeto de devoção. Este não é a *imagem* do crucifixo, como no relato de Gregório de Tours, mas o *sinal* glorioso da cruz extraindo da crucificação seu valor simbólico, expresso pelo ouro e pedras preciosas que a recobrem. A insistência sobre o sinal está em

University of New York Press, 1970. p. 65-112. Em último lugar, *Il Sogno della croce e Liriche del Duecento inglese sulla Passione*. A cura di Domenico Pezzini. Parma: Pratiche Editrize, 1992, com a tradução italiana do poema, uma boa apresentação e uma bibliografia completa, p. 37 et seq.

* Isto é, da região da Northumbria, situada no nordeste da atual Inglaterra, e que na Alta Idade Média constituía um dos reinos anglo-saxões. (N.T.)

conformidade com a tradição insular, especialmente com a liturgia northumbriana de Exaltação da cruz, influenciada pelos modelos romanos.[10] Pode-se observar também que, se Beda, na *Historia Ecclesiastica gentis Anglorum* (cerca de 730), conta que o monge Agostinho desembarcara na Grã-Bretanha brandindo a imagem do Crucificado (I, 25), estende-se de modo mais demorado a respeito do papel desempenhado pela cruz como sinal constantiniano dos exércitos cristãos por ocasião da vitória do rei Oswald contra os pagãos do Norte, em 634. Cravada antes da batalha num campo chamado *Hefenfelth*; ("campo celeste") (III, 2), a cruz, depois da vitória, atraía multidões pelos milagres que realizava e os fiéis partilhavam suas relíquias. A imagem da crucificação não está ausente das cenas esculpidas da cruz de Ruthwell (não mais do que no poema, em que figura como a lembrança que a cruz guarda de sua própria história), mas encontra-se apenas na parte detrás e na base da cruz. Em todo caso, o que importa é o sinal glorioso da vitória cristã, um sinal que carrega em sua materialidade – sob a forma de pedras preciosas, ouro, figuras, inscrições ou relíquias – os *ornamenta* da realeza heróica de Cristo.

Em *The Dream of the Rood*, o poeta dá voz à cruz como se se tratasse de uma pessoa viva. Nesse sentido, o poema anglo-saxão pode também ser aproximado da tradição litúrgica e hagiográfica relativa à Paixão de Santo André. A passagem central é o *Salve crux*, hino que o apóstolo dedica ao instrumento da morte de Cristo, que será também instrumento de seu próprio suplício. Mas esse hino foi transmitido, desde o início do século 6, sob duas formas diferentes: na *Epístola*, é o apóstolo que manifesta o desejo de unir-se à cruz de Cristo pelo martírio. Em compensação, na *Paixão*, mesmo se é sempre o apóstolo que fala, a cruz parece também experimentar sentimentos, arder de desejo de receber o corpo de André como outrora tivera o corpo de Cristo. Eis o que o apóstolo lhe diz, e o que diz a seu próprio respeito:

10 Sobre a liturgia da cruz no monaquismo northumbriano e a influência da procissão da Sexta-Feira Santa que ocorria na igreja romana de Santa Cruz de Jerusalém, ver CARRAGAIN, E. O. Liturgical innovations Associated with Pope Sergius and the Iconography of the Ruthwell and Bewcastle Crosses. In: FARRELL, R. T. (Éd.). *Bede and Anglo-Saxon England*. Oxford: British Archeological Reports 46, 1978. p. 131-147. E mais geralmente, ORTENBERG, Verônica. *The English Church and the Continent in the Tenth and Eleventh Centuries. Cultural, Spiritual and Artistic Exchanges*. Oxford: Clarendon Press, 1992. p. 194.

> Salve Cruz, que por tanto tempo descansa, me aguardando. Sei bem que tu te alegras de receber o discípulo Daquele que em ti foi suspenso. Também estou contente e indo até ti, porque conheço teu segredo e a razão pela qual fostes levantada. Recebas aquele que tu desejas. Enfim eu, que desejava tua beleza, te encontrei. Vejo em ti o que meu Senhor me prometeu. Cruz eleita, receba este humilde por Deus e conduza-o ao Senhor Jesus.

Onde a Epístola diz: *Ô bona crux... diu desiderata, sollicite amata... securus venio ad te* (*Epistola* 25, 3, 8 e 5), a *Passio*, emprestando sentimentos à própria cruz, diz: *Salve crux quae diu fatigata requiescis expectans me [...] suscipe quem desideras [...] certissimi scio te gaudere, suscipe discipulum ejus* (*Passio* 376, 3, 7 e 4).[11] Entretanto, se o hino empresta à cruz sentimentos de uma pessoa viva, jamais lhe dá voz, como é o caso no sonho do poeta anglo-saxão. Mesmo o fato de emprestar sentimentos à cruz era excepcional, e na maioria das vezes foi a versão da *Epístola*, e não a da *Paixão*, que influenciou a liturgia ou os comentários do *Salve crux*.[12] Em contrapartida, a possibilidade aberta pelo sonho de dar voz à cruz, ou mais tarde ao crucifixo ou outras imagens, permitia dar ao objeto sua plena legitimação ideológica e, simultaneamente, justificar o ato de adoração do fiel.

Parece-me que é também o que demonstra a comparação do *Dream of the Rood* com a cruz de Ruthwell, que tem inscrito sobre ela alguns versos do poema. Esses versos pertencem todos à segunda parte do poema, quer dizer,

11 BONNET, M. (Éd.). *Supplementum codicis apocryphi*. II. Actae Andreae cum laudatione contexta et martyrium Andreae graece et Passio Andreae larine. *Analecta Bollendiana* XIII, p. 47, 1647. Sobre a longa tradição manuscrita destes textos: *Catalogus codicum hagiographicum latinorum antiquiorum saeculo XVI qui asservantur in Bibliotheca Nationali Parisiensi, Hagiographi Bollandini*. Bruxelles, 1889-1893. 4 v., passim.

12 Gregório de Tours utiliza os *Atos apócrifos de André*, mas sem mencionar o hino à cruz, talvez para não fazer emprego duplo com a *Paixão* (*Liber de miraculis B. Andreae Apostoli*), B. Krusch (Éd.), MGH Scrip. rer. Merov. I, 2, 36, Hanover, 1886, reedição 1969, p. 395. E também *De gloria martyrum* (31, em PL, col. 731-733). Para a Inglaterra, Beda compôs um hino para a festa de Santo André: *Salve, tropaeum gloria/Salve, sacrum victoriae...* no qual a prece do apóstolo ocupa 26 versos, mas dedica-se a expressar apenas os sentimentos deste diante da cruz (*Carmen in Natali sancti Andreae*, em PL 94, col. 633). Em 1025, os Atos dos bispos de Cambrai mencionam, no argumento do Bispo Geraldo contra os hereges de Arras, o hino de Santo André à cruz. Lá, ainda, tratava-se apenas dos sentimentos do mártir (PL 142, col. 1306 D).

ao discurso que a cruz profere na primeira pessoa. Eles constituem dois trechos distintos do referido discurso. No primeiro, a cruz, que acaba de lembrar como sua madeira foi cortada e depois levantada, lembra depois de Cristo aproximando-se e sendo nela colocado como um herói ou um rei.

> Ele se desnudou, o jovem herói que era Deus todo poderoso/ forte e resoluto. Ele subiu no patíbulo infame / impávido diante da multidão. Queria redimir a humanidade. / Eu tremia quando o Filho me abraçou , mas não ousei me inclinar para o chão,/ nem me lançar por terra. Devia continuar firme e reta./ Tornada cruz, encontrava-me levantada. Eu carregava o nobre rei, / o soberano dos céus,/ não ousava me inclinar./ Eles me trespassaram com cravos negros. Sobre mim viam-se as chagas,/ ferimentos abertos por golpes malvados, mas eu não lhes queria mal./ Nós dois éramos objeto de zombaria. Eu estava toda coberta de sangue / que escorria do flanco do homem...

Os seis versos seguintes, que evocam o corpo morto de Cristo na cruz, são omitidos na inscrição de Ruthwell, que retoma a continuação do poema no momento da deposição do corpo de Cristo:

> Cristo estava na cruz. Mas alguns vinham de longe a toda pressa/ perto do Filho do Rei. Tudo isto eu contemplei./ Eu estava torturada por uma angústia dolorosa e me inclinei nas mãos destes homens / humildemente e com grande rapidez. Eles oraram a Deus todo poderoso,/ tiraram-no deste cruel tormento. Mas estes guerreiros me deixaram/ lá mesmo onde eu estava levantada, cheia de sangue, toda trespassada de flechas./ Eles o colocaram lá, seus membros estavam esgotados. Acima de sua cabeça,/ eles contemplavam o Senhor do céu, que lá repousara por um instante / cansado da terrível batalha...

Assim se interrompe a inscrição, enquanto que os versos seguintes do poema evocam o enterro de Cristo no túmulo em paralelo à sorte da cruz, derrubada e jogada num poço onde mais tarde será encontrada.

A escolha dessas duas passagens para a inscrição da cruz de Ruthwell teria sido fortuita ou corresponderia a uma decisão deliberada? É difícil responder porque se ignora de qual versão (escrita? oral? idêntica ou diferente do poema escrito posteriormente?) o escultor dispunha. Todavia, deve-se interrogar a respeito do conteúdo desses versos em relação àqueles que os precediam no poema, seguindo-os ou se intercalando com eles. As passagens do poema ausentes da inscrição da cruz de Ruthwell evocam sejam as circunstâncias gerais da *Paixão* (por exemplo, a caída da noite), sejam os momentos

em que a cruz e Cristo não estão ainda ligados (a chegada ao Gólgota) ou são de novo separados (a colocação na tumba). Ao contrário, os versos inscritos na pedra dignificam o momento em que a cruz, de simples madeira que era, torna-se plenamente a cruz gloriosa do Salvador. Descrevem a aproximação heróica de Cristo, seu levantamento na cruz, sua união no sofrimento e a glória do sacrifício. A cruz, falando na primeira pessoa, descreve a satisfação de seu desejo de assimilação ao corpo real e divino que ela carrega, depois a dor que sente no momento em que o corpo morto veio a ser separado dela.

Todavia, as duas passagens do poema são dadas em contextos muito diferentes, na medida em que, ou aparecem em caracteres rúnicos sobre a cruz de Ruthwell, ou fazem parte do poema anglo-saxão. A unção de sangue que a cruz recebeu do corpo de Cristo dá à cruz de Ruthwell sua justificação mais incontestável. Segundo Meyer Schapiro, essa grande cruz esculpida devia marcar a nova orientação eclesiástica do reino bretão de Strathclyde depois do Sínodo de Whitby (663).[13] Seu programa iconográfico, em que predominam os temas do eremitismo, perseguia a tradição céltica autóctone, enquanto a tradição rúnica marcava a entrada da influência anglo-saxônica em território bretão. Pela combinação desses dois elementos heterogêneos, a cruz de Ruthwell era uma espécie de manifesto da nova política eclesiástica, e podemos pensar que os versos celebrando a união da cruz e do corpo de Cristo eram os que convinham melhor a essa função ideológica. Entretanto, o mesmo texto, inclusive no poema anglo-saxão posterior, podia se revestir de outras funções. É possível que a lembrança e as palavras emprestadas à cruz no poema onírico sejam a expressão do desejo que o próprio poeta tinha de uma semelhante união, tanto com a cruz quanto com o filho de Deus, todos os dois humilhados e exaltados conjuntamente na glória do sacrifício.

ÍCONE OU ESTÁTUA?

Voltemo-nos agora para o centro da cristandade latina, para o reino dos Francos que, na mesma época, conhecia aparentemente situação muito diferente. Prestando atenção nas relações entre imagens visionárias e imagens materiais, é possível nuançar a apresentação habitual, mas por muito unívoca, da atitude dos carolíngios para com as imagens. Sem minimizar o peso dos *Libri carolini*, nós os confrontaremos com as narrativas de visão – cuja significação é bem diferente. Desse modo, os autores dos *Libri carolini* – ou seu autor, Teodulfo de Orleãs – prendem-se explicitamente ao bispo bizantino Teodoro de Myra que, por ocasião do Concílio de Nicéia II, encontrara seu argumento na visão de seu arquidiácono para sustentar a legitimação da adoração das imagens.[14] Infelizmente o sonho não é descrito, mas este tipo de argumento era familiar aos gregos. Em Bizâncio, admitia-se que um sonho pudesse guiar a arte do pintor e, inversamente, que a vista de um ícone permitisse reconhecer o santo que aparecera em sonho. "Pintava-se o sonho e sonhava-se com a pintura", escreve Gilbert Dagron, que mostra bem como esta relação com duplo sentido permitia eliminar a uma só vez "a subjetividade do sonhador e a imaginação do pintor". Porque, inspirados por Deus, o sonho e o ícone eram reputados "objetivos", ao abrigo da dúvida porque de origem divina, sinalizando que todo ícone parecia *achéiropoiète*.[15] Esse tipo de argumento faria mais tarde seu caminho no Ocidente, mas ao fim do século 8 era ainda julgado "ridículo e pueril" pelos teólogos francos. Em sua réplica aos argumentos iconódulos de um Teodoro de Myra, eles se lançam a uma longa diatribe contra a vanidade dos sonhos e os fantasmas – pelos quais o diabo engana os homens. Para eles, o caráter ilusório e perigoso dos ícones igualava-se ao das imagens de sonho.

13 SCHAPIRO, Meyer. The Religious Meaning of the Ruthwell Cross. *The Art Bulletin* 26, p. 232-245, 1944.

14 *Libri carolini*, III, XXVI, em PL 98, col. 1170-1173.

15 DAGRON, Gilbert. Rever de Dieu et parler de soi. Le rêve et son interpretation d'après les sources Byzantines. In: *I Sogni nel Medioevo*. Roma: Edizione dell'Ateneo, 1985 (Lessico Intelletuale Europeo, XXXV), Seminario Internazionale, a cura di Tullio Gregory, (Roma, 2-4 octobre 1983), p. 37-55, esp. p. 42-43. Sobre os casos descritos pouco após 610 pelo monge Sofronio em seus Miracles des SS. Cyr et Jean, ver SANSTERRE, Jean-Marie. Apparitions et miracles à Menouthis: de l'incubation païenne à l'incubation chrétienne. In: DIERKENS, Alain (Éd.). *Apparitions et miracles*. Institut d'études des religions et de la laïcité. Bruxelles: Éditions de l'Université libre de Bruxelles, 1991. p. 69-84. Citemos também a lenda de Demétrio de Tessalônica, que se difunde em torno de 600: o testemunho recebe num sonho a ordem de ir até uma igreja, onde reconhece num ícone os traços do santo que lhe aparecera. Cf. Hans Belting, citado, p. 73 e 625, n. 41, e Ibid., p. 567, para a relação entre visão e imagem na *Vida* do santo "louco" André Salos (século 10).

Entretanto, os autores dos *Libri carolini* reconheciam que os sonhos e as imagens materiais, dentro de certos limites, tinham uma utilidade. Eles se opunham a Adriano I que, apoiando-se nos *Atos do Papa Silvestre*, afirmava que este último tinha dado ao imperador Constantino as imagens dos apóstolos Pedro e Paulo para que as "adorasse". A Vida apócrifa de São Silvestre era atribuída equivocadamente a Eusébio de Cesaréia, embora tenha sido composta no fim do século 5. Ela viria a constituir, junto com a pretensa *Doação de Constantino* (ela própria forjada entre a metade do século 8 e a metade do século 9), um argumento de peso no conflito entre papa e imperador.

Foi assim que, em 1246, o Cardeal Estevão mandou pintar na capela de São Silvestre, da Igreja Santi Quattro Coronati, perto de Latrão – como um manifesto dirigido contra a ameaça de Frederico II que pairava sobre a cidade –, um ciclo completo da vida de São Silvestre. Aí se vê em particular a aparição em sonho dos santos apóstolos Pedro e Paulo ao imperador Constantino adormecido, depois a apresentação ao imperador pelo Papa Silvestre do ícone representando os dois santos apóstolos, para que o imperador pudesse reconhecê-los.[16] Nos *Libri carolini*, os Latinos dedicam-se a propor desse episódio sua própria interpretação: segundo eles, o Papa Silvestre queria somente permitir ao imperador "reconhecer nos artifícios da pintura as imagens que ele tinha visto em sonho", mas lhe recomendando adorar apenas Deus – que é invisível –, e não as imagens dos santos.[17]

As limitações impostas ao valor e aos usos das imagens são assim manifestas, mas é admitido que a imagem material possa servir para confirmar a imagem visionária. O relato de Paulo Diácono (cerca de 800) a respeito da conversão de Ariulfo, rei dos Lombardos, após sua vitória em Camerinum, perto de Spoleto, também o mostra, fazendo inclusive referência ao que Eusébio

16 MITCHELL, John. St. Silvester and Constantine at the SS. Quatro Coronati. In: *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, Gulatino: Congedo, 1980. II, p. 16-32. Cf. Hans Belting, citado, p. 165, que nota também que ainda não existia, na época de Constantino e de Silvestre, os pequenos quadros dos apóstolos do tipo do que aqui é mencionado.

17 *Libri carolini*, II, cap. XIII, citado, col. 1078 B. *Detulit non ut adoraret, quem a simulacrorum cultu abstrahere et ad solam Dei adorationem convolare hortabatur compelleret, sed ut idem imperator quos in sommis videret, eorum vultus in picturae fucis cognosceret.*

menciona sobre Constantino e Beda a respeito do rei Oswald. Com a única diferença que, nesse caso, trata-se de uma imagem e não mais da cruz, porque é ao olhar atentamente as pinturas da basílica que o rei ainda pagão reconhece o santo mártir Sabino, de que ele tinha misteriosamente recebido uma ajuda decisiva durante a batalha contra os Romanos.[18] Inversamente, os autores carolíngios admitem que o sonho possa permitir reconhecer as imagens dos santos vistos antes em pinturas: Agobardo de Lyon afirma que Santo Ambrósio pôde reconhecer São Gervásio e São Protásio em sonho porque antes tinha visto suas imagens pintadas.[19]

O texto contemporâneo mais destacado, e que retém há pouco tempo uma atenção não desprovida de desconfiança quanto à sua autenticidade, concerne às visões e à devoção às imagens de uma jovem moça laica da metade do século 9, Santa Maura, falecida aos 23 anos.[20] Sua *Vita* teria sido escrita logo após sua morte por Prudêncio de Troyes, talvez entre 853 e 861. Prudêncio reproduz o testemunho de Sedula, a mãe da jovem moça (*adolescentula*), e de Eutropio, seu irmão, para lembrar a morte e os méritos da santa durante sua breve vida a serviço da catedral de Troyes (dedicada aos santos apóstolos Pedro e Paulo), onde prestava assistência ao clero, preparava os objetos litúrgicos e consertava as casulas.* Ela demonstrava grande piedade pela imagem do Salvador:

> Desde a mais tenra idade ela ficava todos os dias, desde as laudas e as matinas até a hora sexta na igreja dos apóstolos onde, como sabeis, a imagem do Salvador encon-

18 DIACRE, Paul. *Historia Langobardorum* IV, 16. Éd. A. Giacomini-E. Bartolini. Veneza: Electa Editrici, 1970: *Tunc aliis orantibus, ipse picturas eiusdem basilicae mirari coepit. Qui cum figuram beati martyris Savini depictam conspexisse, mox cum juramento affirmavit dicens, talem omnino eum virum qui se in bello protexerat formam habitumque habuisse.*

19 Agobard, *Liber contra eorum superstitionem qui picturis et imaginibus sanctorum adorationis obsequium deferendum putant*, XXII, em PL 104, col. 217 B-C: *ex recordatione ipsius agnovisse.*

20 CASTES, Albert. La dévotion privée et l'art à l'époque carolingienne: le cas de sainte Maure de Troyes. *Cahiers de civilisation médiévale*, XXXIII, p. 4-18, 1990. Agradeço a Eric Palazzo por ter-me indicado este documento tão importante. Poderia, entretanto, tratar-se de um falso, segundo as suspeitas de Michele C. Ferrari, a qual agradeço igualmente pelas observações.

* No original, *chasubles*. Parte da vestimenta sacerdotal, usada durante a missa. (N.T.)

tra-se pintada de três modos (tribus modis imago Domini depingitur Salvatoris): de fato, é representado como menino sentado no colo de sua mãe, como grande senhor sentado no trono de majestade, e como jovem rapaz suspenso na cruz. Desde a mais tenra idade, Santa Maura não perdia o hábito de fazer em cada dia tudo o que foi dito antes, e prosternar todo seu corpo primeiramente diante do menino, em segundo lugar diante do jovem rapaz e em terceiro lugar diante do rei, e nenhuma vez, fosse qual fosse a razão, alguém conseguia distraí-la quando olhava com seu olho corporal, quotidianamente e sem se cansar, o Senhor sob sua tripa forma (Dominum sub effigie triplici). É bem verdade e está bem comprovado que onde está o amor está o olho:[21] assim a jovem, amando o Senhor com um amor puro e total, não podia se saciar com sua vista [...] Desejando receber como recompensa algum ensinamento, eu lhe perguntava, repetindo várias vezes a pergunta, sobre o porque dela se prosternar penosamente, quotidianamente e sucessivamente diante da efígie do Salvador. Diante das perguntas ela acabou por responder, sem hesitar: "Feliz a igreja dos apóstolos na qual tenho freqüentemente ouvido os vagidos do menino no colo de sua mãe, os gemidos do jovem sobre a cruz e o rei trovejando terrivelmente sobre seu trono, mas me dando amavelmente seu cetro de ouro". Como logo eu começasse a interrogá-la sobre os vagidos e os gemidos de nosso Salvador, ela me tomou fortemente pela mão e assim fez calar minha língua, ajuntando estas poucas palavras: "Não é à natureza, mas ao milagre, que cabe atribuir o fato de que, para nos fazer lembrar os mistérios maravilhosos de nossa fé e os confirmar no espírito dos fiéis, a madeira seca produz um gemido ou um vagido."[22]

Analisando em detalhe o vocabulário deste texto e aproximando-o das imagens do século 9 conservadas ou mencionadas em outros documentos, Albert Castes propôs identificar da seguinte maneira os três tipos de imagens do Salvador que faziam as vezes de objetos de devoção de Santa Maura:

a) uma estátua de madeira pintada da Virgem com o Menino, do tipo *majestas*, cujos primeiros exemplos remontariam aos séculos 8 e 9,[23] mas que em seguida não é mais mencionada em Troyes.

---

21 Esta expressão quase proverbial não é de origem bíblica. Ela traduz pelo menos uma concepção carnal do amor, o que, no contexto da veneração das imagens, é pelo menos surpreendente para essa época. (N.A.)

22 Prudence de Troyes, *Sermo de vita et morte gloriosae virginis Maurae*, PL 115, col. 1367-1375 (col. 1372 A D).

23 A. Castes, citado, p. 11, seguindo FORSITH, Ilene H. *The Throne of Wisdom, Wood sculptures of the Madonna in romanesque France*. Princeton: Princeton University Press, 1972. p. 70: em 725, o rei Ine de Wessex oferece estátuas de ouro e de prata do Salvador, dos apóstolos e de Maria. O *Liber pontificalis* menciona estátuas em ouro e prata da Madona, de Cristo e dos apóstolos para os pontificados de Estevão

b) um crucifixo pintado em madeira, que poderia ser o mesmo que foi conservado na catedral de Troyes até 1779: um crucifixo de madeira, contendo relíquias, longamente vestido com uma túnica com manga (*colubium*) e recoberto parcialmente com uma placa de prata.

c) uma pintura mural da abside, representando Deus em majestade. Se o texto de Prudêncio diz bem que as três imagens são pinturas (ele não fala jamais de escultura), a madeira aparece mencionada apenas para as duas primeiras, a que "vagia" e a que "gemia". Há, aí, uma indicação preciosa sobre a natureza material dessas imagens, mas talvez também o sinal de uma reticência de Prudêncio para com uma devoção que tenderia a fazer esquecer que essas imagens não são mais do que "madeira seca", e não a própria divindade. É também bem especificado que as imagens não falam como pessoas vivas, mas que apenas emitem sons, assimilados aos gemidos, ao vagidos e ao trovão. A cada vez, a tendência de personificar e divinizar a imagem é logo contrafeita pela lembrança de sua materialidade: a estátua-relicário de Santa Fé de Conques fará também ela ouvir, no silêncio da noite, ruídos que testemunhavam uma presença sobrenatural, mas que também lembravam que a imagem não era exatamente a santa.

Albert Castes notou bem as implicações deste texto para a extraordinária promoção do culto das imagens, e mesmo os riscos de um tal culto, numa data precoce e numa região marcada desde mais de meio século pelas posições infinitamente mais restritivas dos *Libri carolini* e depois de Jonas de Orleáns e Dungal de Saint-Denis que, em sua hostilidade ao iconoclasmo de Cláudio de Turim, permaneciam fiéis à posição moderada de Gregório Magno.[24] O contraste de todos esses textos com o de Prudêncio de Troyes, aparentemente muito mais isolado, surpreende porque este último era um *Hispanus*, à semelhança de Teodulfo de Orleãs, Agobardo de Lyon e sobretudo de Cláudio de

---

II (+ 757), Gregório III (731-741), Leão III (795-816), Pascoal I (817-824) e Bento III (855-858). Embora na verdade tais estátuas sejam italianas, a datação da *majestas* de Santa Fé de Conques poderia ela própria ser recuada até os anos 864-875, segundo TARALON, Jean. *Les Trésors des églises de France*. Paris: Caisse nationale des monuments historiques, 1960. p. 292. Quanto à estátua de Troyes, ela poderia ter desaparecido no grande incêndio de 1188.

24 Sobre este debate, ver LOSSKY, F. Boespflug-N. (Éd.). *Nicée II 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*. Paris: Le Cerf, 1987.

Turim – o mais feroz adversário do culto das imagens. Albert Castes procura ligar a atitude de Prudêncio em relação às imagens, à sua oposição a João Escoto Eurígena, na querela sobre a predestinação: como o texto de fato sugere, Santa Maura era "predestinada" a seus méritos e à sua salvação. Todavia, essa observação não explica os gestos e objetos de sua devoção. Seja lá o que for, a *Vida de Santa Maura*, que pertence ao gênero hagiográfico, convida antes a minimizar o alcance real dos textos teóricos e teológicos produzidos no círculo imediato do imperador.

O texto atribuído a Prudêncio mostra bem como a visão dá suporte à troca estabelecida entre a santa e a imagem do Salvador. Ela é provocada por práticas ascéticas muito duras e repetidas, o que, é verdade, leva-nos a não generalizar a partir deste caso – excepcional pelo estatuto da santa e pelo caráter ascético de suas devoções. Para Santa Maura, a visão prolonga e ultrapassa os sentidos corporais, pois, antes de ouvir as imagens e de ver uma delas estender-lhe seu "cetro de ouro", a santa não deixa de observá-las com seu "olho corporal". Sozinha na noite ela se prosterna, mas pode-se pensar que erga também os olhos, à semelhança de Rábano Mauro adorando a cruz (e não uma imagem) – como aparece representado na mesma época no manuscrito de seus *Louvores à Santa Cruz*[25] (cf. fig. 69), ou à semelhança do monge Purchard de Reichenau, ao fim do século 10, como aparece figurado, ele também prosternado e em oração, mais "acariciando com o olhar" a majestade da Virgem com o Menino.[26]

A esse conjunto de testemunhos juntam-se também as reflexões de Eginhardo sobre as atitudes e os gestos de adoração diante da cruz: "a inclinação da cabeça", o encurvar-se ou a prostração de todo o corpo, a extensão dos

25 MAUR, Hraban. *De laudibus sancte crucis.* Amiens: Bibliothèque municipale, ms. 223, fol. 33 v.

26 AUTENRIETH, Johann. Purchards Gesta Witigowonis in Codex Augiensis CCV. In: BIERBRAUER, K.; KLEIN, P. K.; SAUERLÄNDER, W.(Éd.). *Studien zur mittelalterlichen Kunst, 800-1250. Festschrift für Florentin Mütherich zum 70.* München: Geburtstag Prestel Verlag, 1985. .p. 101-106, fig.: o monge, identificado pela expressão *Rusticus poeta*, encontra-se prosternado simultaneamente aos pés da virgem com o Menino e diante da figura alegórica de Augia (nome latino de Reichenau) na mesma atitude que a de Rábano Mauro diante da cruz. Agradeço a Eric Palazzo por ter-me chamado a atenção para esse caso.

braços, a abertura das mãos "devem facilitar o transitus da alma até Deus".[27] O mesmo Eginhardo liga também fortemente o sonho e a imagem em sua narrativa da translação das relíquias de São Marcelino e de São Pedro, de Roma até Steinbach, e de lá, seguindo a vontade que os próprios santos manifestaram em visões oníricas e por um escorrimento de sangue, até Seligenstadt. Lá é que o prelado manda colocar as relíquias sobre o altar da abside; em seguida, "como é costume em Francia", convém colocar sobre elas um teto de madeira recoberto com tecidos de linho e de seda e levantar num canto e noutro duas cruzes processionais.[28] Em todo o caso, a experiência do divino liga de maneira indissociável o corpo do ou da visionária, sua visão e o objeto material.

Mais do que três imagens diferentes, Santa Maura contempla três modalidades de imagens do Redentor, cujo culto é característico da época carolíngia. Na unidade profunda e a trindade modal da representação, poder-se-ia ver um eco do dogma trinitário, ainda que aqui não seja questão do Espírito Santo. Para Prudêncio de Troyes, trata-se de lembrar com força que o único destinatário da prece cristã é o Deus único, sobretudo quando imagens levam a fé do cristão correr o risco de uma fragmentação quase politeísta. Nesse sentido, é extraordinário que a primeira imagem não seja identificada como se fosse da Virgem com o Menino, mas a do Salvador sobre os joelhos

27 Éginhard, *Quaestio de adoranda cruce,* éd. K. Hampe, MGH, Epistolae, V, Karoli aevi III, Berlin, 1899, p. 146-149. Cf. SCHMITT, Jean-Claude. *La raison des gestes dans l'Occident médieval.* Paris: Gallimard, 1990. p. 292-293.

28 Eginhard, *Translactiones beati Christi martyrum Marcellini et Petri*, II, 21, em PL 104, col. 550 A B. Cf. BEUTLER, Christian. *Statua. Die Entstehung der nachantiken Statue und des europäischen Individualismuys.* München: Prestel Verlag, 1982. p. 33-42. Esses objetos, desaparecidos, podem ser aproximados das obras de Eginhardo cujo traço foi conservado: por volta de 830, o *arcus Einhardi*, quer dizer a base em prata tendo a forma de um arco antigo, da grande cruz oferecida a Saint-Servais de Maastricht, segundo desenho do manuscrito de Paris, BN, ms. Fr. 10440. De outra parte, o "cofre de Carlos Magno" (escrain de Charlemagne), que era maior do que um relicário do altar principal de Saint-Denis (Paris, BN, Cabinet des estampes). Cf. ELBERN, Victor H. Die "Libri carolini" und die liturgische Kunst um 800. Zur 1200. Jahrfeier des 2. Konzils von Nikaia 787. *Aachener Kunstblätter 64-65*, p. 15-32, 1986-1987. Sou grato a Éric Palazzo por ter-me indicado este importante estudo que mostra que não é possível deduzir das posições dos *Libri carolini* uma reserva sistemática dos Carolíngios com respeito à iconografia, quaisquer que fossem os suportes que este texto evoca: pinturas murais, mosaicos ou esculturas em marfim, cruzes, vasos sacros, relicários.

de sua mãe. Para Prudêncio, a única *majestas* é a de Deus, enquanto um século e meio mais tarde, para Purchard em Reichenau e para o Abade Roberto de Mozat em Clermont, é a majestade de Maria que será venerada. Convém também sublinhar, ao inverso, que, para Prudêncio, a legitimidade da figuração de Deus em majestade não suscita dúvida alguma: na abside de Troyes, não se trata de uma figuração simbólica do cordeiro, como no início era o caso em Aix-la-Chapelle, ou da Arca da Aliança, como em Germigny-des-Près.[29]

O SONHO DE ROBERTO DE MOZAT E A MAJESTADE DE CLERMONT

A relação entre visão e imagem material ganha nova importância no século 10. Às simples menções da época carolíngia, seguem-se narrativas de visões muito mais longas e detalhadas. À imagem pintada do crucifixo, acrescentam-se ou seguem-se maciçamente imagens em três dimensões do crucifixo ou de santos, em primeiro lugar a *majestas* da Virgem com o Menino.

Desde os trabalhos de May Vieillard-Troiekouroff, Jean e Marie-Clotilde Hubert ou Ilene H. Forsith, a importância da narrativa de visão do abade Roberto de Mozat, escrito por Arnaldo, diácono de Clermont, depois de 984, é bem conhecida, tanto para a história da reconstrução da Catedral de Clermont na metade do século 10, quanto para a história das estátuas-relicário que se multiplicam na época, especialmente nessa região.[30] Mas como ainda recentemente Dominique Iogna-Prat lembrou, não há relação alguma entre a descrição ideal da igreja de acordo com a visão e os vestígios arqueológicos da cripta pré-românica encontrados sob a igreja atual. Tratava-se, escreve ele com razão, de "uma igreja ideal idealmente saída de um sonho bíblico, ou melhor, apocalíptico".[31] Acrescentemos que, para nós, o fato de que a descrição do edifício e de suas imagens esteja integralmente contida na narrativa de uma "visão noturna" expressa já em si uma notável promoção do sonho nos valores e na cultura da época. Isso é ainda mais verdadeiro porque, segundo o Diácono Arnaldo, Estevão II (937-984), Bispo de Clermont, tendo ouvido o relato da visão do Abade Roberto, decidiu fazer a estátua da Virgem (*majestas*) a partir do modelo da imagem onírica.

Em sua visão, o Abade de Mozat vê o Bispo Estevão realizar, segundo a feliz expressão de Dominique Iogna-Prat, uma verdadeira "viagem iniciática" por uma igreja que parece em tudo a Jerusalém celeste. No manuscrito 145 da Biblioteca Municipal de Clermont-Ferrand, a narrativa dessa viagem onírica acompanha diversas obras de Gregório de Tours. Fica assim estabelecida uma continuidade entre este último, ele próprio antigo bispo de Clermont (cerca de 540-594) e o atual ocupante da sede episcopal. Observa Dominique Igona-Prat que, em seu conjunto, o manuscrito pode ser considerado como um "monumento" erigido para a glória do poder episcopal local. Mas a essa função "política" da visão é associada outra, qual seja, a do mito de fundação da nova igreja, e sobretudo da nova imagem da Virgem. Nesse sentido, parece-me importante sublinhar o papel desempenhado na visão por Drucbert, antigo abade e predecessor defunto de Roberto de Mozat. Qualificado de *patronus*, ele aparece em primeiro lugar no papel de dirigente, segurando as duas mãos do bispo e o conduzindo à oficina do ourives Alleaume, que na ocasião preparava a estátua da Virgem junto com seu irmão Adão. É também o defunto Drucbert que aconselha o bispo a afugentar com sua bênção um enxame de moscas que havia pousado na estátua. Mas, em seguida, os papéis se invertem e, como um fantasma representante da antiga geração, e nesta qualidade ignorante de todos os usos de uma tal *majestas*, Drucbert pergunta ao bispo onde ele tinha a intenção de colocar a estátua nova. Desde então, é o bispo que o segura pelas mãos e o conduz pela igreja de sonho até ao "santo dos santos", onde deve ser erigida a majestade da Virgem.

29 ELBERN, Victor H. Die "Libri carolini" und die liturgische Kunst um 800. Zur 1200. Jahrfeier des 2. Konzils von Nikaia 787. *Aachener Kunstblätter 64-65*, p. 19-21, 1986-1987.

30 VIEILLARD-TROIEKOUROFF, M. La cathédrale de Clermont du V au XIII siècle. *Cahiers archéologiques* IX, p. 199-247, 1960. HUBERT, Jean; HUBERT, Marie-Clothilde. Piété carolingienne ou paganisme? Les statues-reliquaires de l'Europe carolingienne. In: *Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, XXVIII (Spoleto 10-16 aprile 1980), Spoleto, 1982, p. 236-275. FORSITH, Ilene H. *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*. Princeton: Princeton University Press, 1972. p. 96 et seq.

31 IOGNA-PRAT, Dominique. La Vierge en majesté du manuscript 145 de la Bibliothèque municipale de Clermont-Ferrand. In: *L'Europe et la Bible*. Clermont-Ferrand: Bibliothèque muncipale et interuniversitaire, 1982. p. 87-108 (p. 88).

Segundo a visão, essa majestade, dotada de aspectos maravilhosos, teria sido erigida atrás do altar da abside central, sobre uma coluna com um grande capitel redondo. Ela aparece cercada de outras imagens (*imagines, effigies, majestas, vultus*), sobre as quais o relato da visão não permite sempre especificar a exata conformação. Sobre esse ponto, parece-me que R. Rigodon, em geral, equivoca-se ao querer traduzir de maneira concreta *imago* ou *effigies* por "estátua", ou ainda *in eminentiori loco* por "pedestal": é preciso conservar o caráter ambivalente que é próprio da linguagem visionária. A menos que algum detalhe nos permita ser mais precisos, contentemo-nos de falar de "imagens". Ainda mais porque o essencial está, segundo penso, no sistema constituído pela associação de todas essas imagens e, mais precisamente, na relação que se estabelece entre diversos tipos de *majestas*.

O texto distingue quatro conjuntos de imagens:

Tendo ultrapassado a porta da 13ª cripta do lado oriental, Estevão e Drucbert descobrem primeiro a efígie colocada no alto (*in eminientiori loco*) do cordeiro com, à sua direita, sete estrelas resplandecentes. Trata-se de uma primeira figuração, simbólica, de Cristo. Notemos que o cordeiro – tirado diretamente do *Apocalipse*[32] – não aparece designado como uma *majestas*.

Muito perto de lá, eles vêem uma primeira *majestas* do Redentor, identificada como *vultum nostri Redemptoris sicut in passione*, de cujo flanco escorre sangue até a cintura. Diante dessa majestade que inspira medo (*metuendam majestatem*), são figurados sete jovens carregando sete círios acesos. Cristo aparece igualmente ladeado, à direita, pela *imago* em ouro de sua mãe (*imaginem suae Genetricis*) e, à esquerda, pela de São João. Temos aqui o grupo característico da crucificação, os termos *majestas* e *vultus* aplicados – se se quiser encontrar um equivalente material dos termos empregados na visão – a um grande crucifixo pintado, ou mesmo em relevo, do tipo daquele do arcebispo Gero de Colônia ou, mais tarde, do Volto Santo de Lucca (século 12).

No coro (o "santo dos santos"), três degraus levam ao altar, dominado por uma segunda majestade do Redentor do gênero humano (*majestas humani generis Redemptoris*) pintada de diversas cores. À sua direita, está a efígie

---

32 Ap., 5, 6. Cf. IOGNA-PRAT, Dominique. La Vierge en majesté du manuscript 145 de la Bibliothèque municipale de Clermont-Ferrand. In: *L'Europe et la Bible*. Clermont-Ferrand: Bibliothèque muncipale et interuniversitaire, 1982. p. 96.

(*effigiem*) da Virgem Maria, à esquerda, o *vultus* de São Miguel, e em torno de tudo parecem estar serafins e querubins, com as asas abertas como se quisessem tudo, cobrir. Dessa vez, a majestade do Salvador figura o rei-juiz dos Últimos Dias de acordo com o *Apocalipse* 12, 7.

Por fim, atrás do altar, colocada à maneira de um ídolo[33] sobre um grande capitel redondo no topo de uma coluna de mármore, encontra-se a imagem (*imaginem*), logo nomeada ela também de *majestas*, da Mãe de Deus: é o nome que lhe é dado quando o bispo manda fazê-la a partir do modelo da visão do abade.

Na medida em que o olhar visionário se dirige para o santo dos santos da igreja, encontra pela frente três diferentes majestades. O termo *majestas* não é aplicado para designar o cordeiro, mas é reservado apenas às figuras antropomorfas. O paralelo com a *Vida de Santa Maura* de Prudêncio de Troyes é gritante, porque em ambos os casos se trata de designar as três modalidades da encarnação do Salvador: o menino sobre os joelhos de sua mãe, o homem jovem suspenso na cruz, e o rei triunfante. Mas entre o texto datado da metade do século 9 e o do fim do século 10, duas grandes diferenças devem ser sublinhadas:

– de um lado, a ordem da enumeração acaba sendo invertida, de tal modo que, em Clermont, ela se encerra com a evocação da Virgem com o Menino.

– de outro lado, esse quarto *modus* da imagem do Salvador não é mais designado em Clermont como o Menino sobre os joelhos de sua mãe, mas como "a efígie da Virgem Maria" ou a "majestade da Mãe de Deus", o nome de Jesus chegando mesmo a não mais aparecer. A figura majestosa da Virgem no "santo dos santos" tende a obscurecer e a suplantar a do Salvador. A comparação entre os dois textos, com um século e meio de distância, traduz uma extraordinária promoção de Maria, que é elevada à posição, divina, de uma *majestas*.

Todavia, a confrontação do texto e da imagem permite formular um julgamento mais nuançado. O desenho que introduz a narração do diácono Arnaldo (fólio 130v) representa, com toda evidência, a majestade, quase em posição frontal (fig. 21), de que trata o texto. Essa majestade é a mesma do sonho ou é a que, na mesma época, foi de fato fabricada pela igreja? As duas, sem dúvida,

---

33 CAMILLE, Michael. *The Gothic Idol. Ideology and Image-Making in Medieval Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. p. 197 et seq. (o caso de Clermont não é citado, ao inverso do de Conques).

Figura 21 – A visão de Roberto de Mozat e a majestade de Clermont (século 10).

pois o tipo de piso sobre o qual repousa o trono – limitado por uma borda quadrangular e coberto de desenhos geométricos – presta-se tanto a uma quanto à outra dessas interpretações. Sempre o Menino Jesus, embora não seja nomeado pelo texto, aparece sobre os joelhos da mãe. Melhor ainda, sua mão direita desproporcional faz um gesto de benzimento, a extremidade do dedo médio tocando a haste da cruz, que ele segura com a mão esquerda. É ele apenas que realiza com ostentação o gesto central da composição e toque do dedo na cruz confirma que só o Redentor deve ser objeto de adoração.

Enfim, deve-se observar que a haste da cruz é reforçada e chega mesmo em parte a se confundir com o traço da inicial R da palavra "*REM*", que marca o início do relato propriamente dito (*Rem, fratres, nostris diebus manifestatam, audientibus quoque admirandam, refero*...). Colocada justamente sob o braço da cruz, a inicial completa a forma do monograma crismado latinizado de Cristo, o "R" latino substituindo o "P" grego.[34] A Imagem, na ausência do texto, nomeia o Menino Jesus ou bem por seu nome ou por seu monograma. Mas, ao mesmo tempo, as letras maiúsculas e a associação da palavra "*REM*" com a cruz chamam, desde o início, a atenção do leitor para a "coisa" que o Diácono Arnaldo lembra e que diz ser "admirável para os que a entendem": essa "coisa admirável" é, ao mesmo tempo, a visão, a construção da igreja a partir do modelo da Jerusalém Celeste, e nessa igreja a realização quase miraculosa da majestade da Virgem com o Menino.

A majestade da Virgem é coberta de ouro e de pedras preciosas e carregada de relíquias. Estas, guardadas em caixinhas que são colocadas dentro da estátua, são, antes de tudo, relíquias da Virgem. A idéia da Assunção corporal da Virgem não impede a posse de certas de suas relíquias (pode-se facilmente imaginar cabelos, uma gota de leite, pedaços de suas vestes, etc.). Assim, a estátua-relicário apresenta a vantagem de ser não apenas uma imagem, mas também um corpo. Esse duplo caráter da majestade explica largamente o seu sucesso, porque era preciso reforçar a nova imagem com o culto mais antigo das relíquias. Inversamente, o poder das relíquias parecia ficar fortalecido ao se produzir, em torno delas, a aparência da figura do santo. Daí em diante, não

34 Sobre a cruz crismada latinizada, H. Leclercq, art. "Chrisme", *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, III, 1, 1913, col. 1516-1517 (notadamente o caso da moeda de ouro denominada *triens* de Dagoberto, ilustr. n. 2868).

seria mais apenas a majestade da Virgem que podia vir a ser venerada e se tornar objeto de uma visão, mas também as majestades de outros santos.

DA ESTÁTUA DA VIRGEM ÀS ESTÁTUAS DOS SANTOS

Tal foi a grande novidade dos séculos 9-10: o estatuto de majestade quase divina não é mais reservado à imagem do Redentor, passando a ser aplicado à Virgem e mesmo a outros santos. Depois do ano mil, multiplicam-se testemunhos que associam sonhos ou visões a majestades. Por exemplo, ao fim do século 11, Jocundus, autor de uma *Translatio S. Servatii*, reconta que Gisleberto (+ 939), duque da Lotaríngia, teve em sonho uma visão de Saint Servais, que pôde reconhecer graças à estátua de ouro que se encontrava na igreja de Maastricht.[35] Mas, seguramente, nossa principal fonte de informação é o *Livro dos Milagres de Santa Fé de Conques*, compilado pelo monge Bernardo de Angers entre 1007 e 1029 aproximadamente.[36]

Tudo o que diz respeito ao visual (a visão, a vista, o olhar, os olhos, a cegueira) ocupa lugar de primeiro plano nesta obra. Assim, o súbito desenvolvimento da peregrinação – razão pela qual o monge angevino* se dirigiu a Conques para colher informações no próprio local – explica-se pelo impacto provocado, até muito longe da região, pela cura milagrosa de um cego chamado Guibert, o Iluminado.[37] E a narrativa deste primeiro milagre foi logo seguida pela de um segundo milagre similar, o da cura do cego Gerbert.[38] Tendo este perdido primeiro o olho esquerdo, e depois o direito numa briga, um novo milagre da santa se fez necessário, o qual foi descrito com riqueza de detalhes por Bernardo de Angers, no início do segundo livro.[39]

Por outro lado, o desejo dos peregrinos de ver as majestades – no início a de São Geraldo de Aurillac, e depois a de Santa Fé de Conques –, e também de serem vistos por elas, é descrito em termos expressivos pelo monge: o brilho dos olhos das estátuas dá a impressão de que estão vivas e respondem pelo olhar à contemplação fascinada dos fiéis.[40] É por essa correspondência visual que se estabelece entre o doente e o santo, corporalmente presente em sua estátua-relicário, uma relação que se prolonga na visão onírica e se conclui com a cura.

O *Livro dos milagres* insiste, particularmente, na importância dos sonhos dos peregrinos que se ajuntavam à noite aos pés da estátua ou mesmo em torno da majestade. É em sonho que a jovem santa reclama para si o ouro e as jóias de que tem avidez,[41] que por vezes aterroriza e castiga os que resis-

35 Jocondus, *Translatio S. Servatii 41*, éd. R. Koepke, MGH Scriptores XII, Hanover, 1856, p. 105: *In una autem dierum, quibus dux in hoc desudabat edificio, apparauit ei in visione beatus Servantius, et blande illum alloquens, cur aliud quam a se positum est fundamentum locaverit, diligenter quesevit. At ille agnito eo ex imagine, que deformata in Auro erat in sanctuario, respondens ait: ...* Cf. HUBERT, Jean; HUBERT, Marie-Clotilde. Piété chrétienne ou paganisme? Les statues-reliquaires de l'Europe carolingienne. In: *Christianizzazione ed organizzazione ecclesiastica delle campagne nell'alto medioevo: espansione e resistenze*, Spoleto, 10-16 avril 1980, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XXVIII, Spoleto, 1982, p. 267 e n. 68.

36 *Liber Miraculorum sancte Fidis*. Introduction et des notes par A. Bouillet. Paris: [A. Picard], 1897. Ver em última instância, WIRTH, Jean. *L'image médiévale. Naissance et développement* (VI-XV siècle). Paris: Méridiens-Klincksieck, 1989. p. 171 et seq., e REMENSNYDER, Amy G. Un problème de cultures ou de culture? La statue-reliquaire et les *joca* de sainte Foy de Conques dans le *Liber miraculorum* de Bernard de Angers. *Cahiers de civilisation médiévale*, XXXIII, p. 361-379, 1990.

* Isto é, do antigo condado de Anjou, no reino da França, pertencente ao atual departamento do Maine-et-Loire. (N.T.)

37 *Liber miraculorum*, citado, I, I, p. 6-15. Esse milagre, ponto de partida do verdadeiro desenvolvimento da peregrinação, teria se produzido em torno de 985.

38 *Liber miraculorum*, citado, I, II, p. 17-21.

39 *Liber miraculorum*, citado, II, I, p. 90-93.

40 *Liber miraculorum*, citado, I, XIII, p. 47: ... *cum primitus sancti Geraldi statuam super altare positam perspexerim, auro purissimo ac lapidibus preclosissimis insignem et ita ad humane figure vultum expresse effigiatam, ut plerisque rusticis videntes se perspicati intuitu videatur videre, oculisque reverberantibus precantum votis aliquando placidius favere.* Os olhos da estátua de Santa fé são feitos de um *vidro translúcido azul escuro de forma hemisférica em que se distinguem falhas. A córnea é constituída por duas placas de vidro branco fosco colocado a frio e talhado com pinça.* Cf. TARALON, Jean. *Les Trésors des églises de France*. Paris: Caisse nationale des monuments historiques, 1960. p. 293. A técnica do vidro era corriqueiramente utilizada, também, para os olhos dos personagens celestes figurados sobre placas de marfim; cf. MITCHELL, John. A Carved Ivory Head from San Vincenzo al Volturno. *Journal of the British Archeological Association* 145, p. 66-76 e as pranchas AC, 1992.

41 *Liber miraculorum*, citado, II, X, p. 118-119: à condessa Ricarda, a santa reclama em sonho uma fibula de ouro, *como se continuasse atraída por estes objetos que seduzem as mocinhas de sua idade e aguçam sua cobiça [...] Com efeito, foi na mais tenra idade que a santa sofreu o martírio.*

tem a ela, blasfemam contra ela ou ameaçam suas posses.[42] Muitas vezes, é durante a aparição onírica que se realiza ou que pelo menos tem início a cura. E como a cegueira tem lugar de primeiro plano entre os males que a santa tem a reputação de curar, é em seus sonhos que os cegos vêem a santa vir "reformar" seus olhos: Gerbert sonha com ela vindo sustentar-lhe a nuca com a mão esquerda e, como um médico, tocar seu olho inútil com a mão direita.[43] Outro cego, adormecido na basílica da santa, sonha que "dois pássaros de maviosa beleza voam para ele, lançam em seus olhos duas chamas ardentes e retomam seu vôo leve pelos ares". O doente desperta, titubeia e, logo, com forte dor, sente que um "filete de sangue escorre de seus olhos, caindo em sua barba e em suas vestes. Logo depois, no lapso de um instante, ele começa a perceber alguma luz..."[44] Santa Fé cura os cegos que sonham com ela, mas pode também provocar a cegueira: para forçar um ladrão a restituir-lhe seu ouro, a santa o ameaça em sonho de furar-lhe os olhos com uma forquilha.[45]

Geralmente a santa não aparece sob a forma da estátua que os peregrinos vinham contemplar. Contudo, a exceção confirma a regra: para o Monge Gerbert, guardião do tesouro, que roubara o ouro da santa, esta aparece "não desta vez sob a forma de uma jovem menina virgem, mas de maneira pouco habitual, sob a forma de um venerável estátua".[46] Nesse caso, a excepcional

42 *Liber miraculorum*, citado, livro I, cap. I, II, XIII, XVI à XIX, XXI, XXV, XXVI, XXIX, XXX, XXXII, XXXIII; livro II, cap. I, II, V, VII, X; livro III, cap. IV à VIII, XIV, XV; livro IV, cap. I, V à VIII, X, XV, XVII, XXIII.

43 *Liber miraculorum*, citado, I, II, p. 18.

44 *Liber miraculorum*, citado, III, VI, p. 138.

45 *Liber miraculorum*, citado, I, XXV, p. 65. Em outros casos, Santa Fé também aparece tendo uma *virga* com a qual açoita os fiéis que desprezam sua estátua ou se demoram a dar-lhe as oferendas que ela reclama; cf. I, XIII, p. 48: "*Nocte vero sequenti, cum timulentis membris indulsisset quietem, astitisse sihi in somnis terrentis auctoritatis visa est hera. Et tu, inquiens, sceleratissime, cur imaginem mean vituperare ausus fuisti? His dictis, virga quam dextera gestare videbatur percussum reliquit inimicum. Qui tandiu postea supervixit, quandiu hec in crastinum referre potuit.* No mesmo sentido, Ibid., IV, XVII, p. 205: é com uma vara que a santa extrai os humores fétidos do ferimento de um cavaleiro ferido adormecido.

46 *Liber miraculorum*, citado, I, XXV, p. 66: *Huic per visum sancta Fides, non in puelle quidem sed preter solitum in sacre imaginis specie, visa fuit apparere, aurumque districtius a dissimulante exigens, ac. Si commota recedere.*

familiaridade do monge com a *majestas*, da qual ele tem a guarda, explica a forma da aparição, mas normalmente Santa Fé se apresenta sob os traços da menina muito jovem quando foi martirizada, ou da virgem eleita ao reino celeste: "ela aparece em sonho a cada um, parecendo uma jovem menina muito bela, e ainda não adulta",[47] diz um testemunho. Um outro sonhador "percebeu uma virgem que parecia ter dez anos, de aspecto aprazível e de uma beleza indizível, com vestimenta dourada ricamente trabalhada".[48] Os relatos de sonhos reproduzem a *Vita*, que fala dessa "jovem menina, tão bela na candura de sua virgindade e na alegria serena de sua imagem".[49] Ao contrário, é à estátua-relicário que parece se referir a *Passio* da santa, a propósito da visão que seu companheiro, São Caprais, teve no momento do suplício de Santa Fé: ele viu uma coroa reluzente de gemas e pedras preciosas descer sob sua cabeça ao mesmo tempo em que uma colomba lhe trazia a palma.[50] No tempo de Bernardo de Angers, não somente a cabeça da majestade era ornada com uma coroa de ouro engastada de pedras, mas o trono da estátua era enriquecido por duas colombas de ouro (fig. 22) que o abade Bernardo de Bellevaux (mais tarde bispo de Cahors) tinha sido obrigado a oferecer à santa depois de um sonho.[51]

A majestade de Santa Fé de Conques não era, em seu tempo, a única representação da santa. Por volta de 1100, o Abade Bégon mandou construir

47 *Liber miraculorum*, citado, I, XVII, p. 54: ... *apparens singulis per sonium, in pulcherrime necdum adulte puelle specie.* Aqui me distancio de Ellert Dahl, o qual afirma que existe uma estreita correspondência entre a aparência da estátua com a da virgem dos sonhos: DAHL, E. Heavenly Images. The statue of Saint Foy of Conques and the signification of the Medieval "Cult-Image" in the West. *Acta ad Archeologiam et Artium Historiam pertinentia*, VIII, p. 175-191, especialmente p. 181-182, 1978.

48 *Liber miraculorum*, citado, I, II, p. 18.

49 *Acta Sancte Fidis*, *Acta Sanctorum* Oct. III, p. 288-284: *Juvenis quidem tempore passionis erat aetate, sed sensu et opere senex manebat, virginitatis quoque candore formosissima vultusque hilaritate serena.*

50 *Passion de sainte Foy et de saint Caprais*, éd. A. Bouillet, *Sainte Foy vierge et martyre*, 1900, p. 707-711: *Tunc vidit super sanctam Fidem coronam universes lucentibus et coruscantibus gemnis atque celestibus maragaritis ornatam et columban de nubibus descendentem super caput sancta Fidis intullisse atque ipsam beatam martirem niveo splendidique habitu decoratam immense luminis splendore fulgenti jam secura palma triumphali et bravium salutis fuisse victorie consecutam.*

51 *Liber miraculorum*, citado, I, XVI, p. 52.

Figura 22 – Detalhe da majestade de Santa Fé (século 10), Conques.

um altar portátil constituído de uma placa de granito margeada de prata ornada de medalhas. As figuras do Tetramorfo* ocupam os ângulos. O busto frontal de Cristo abençoando encontra-se em cima, enquanto o cordeiro figurado na base. Subordinados a Cristo, mas ambas no mesmo nível, estão as figuras em busto da Virgem, à direita, e de Santa Fé, à esquerda, uma de frente para a outra a partir do eixo central. Em posição inferior aparecem as figuras de dois outros santos anônimos. Santa fé, identificada pela inscrição "S. FIDIS", é aqui representada como uma habitante do reino celeste.[52] Um pouco mais tarde, em torno de 1107-1125, a figura da santa foi esculpida no tímpano da nova igreja românica de Conques. Não na parte da procissão dos eleitos, porém mais embaixo, perto dos mortos que ressuscitam, para os quais ela intercede junto ao Juiz divino do tímpano. Por isso, ela é figurada de perfil, com um véu na cabeça e aureolada, com as mãos juntas, prosternada diante da mão de Deus, cuja auréola toca a parte de cima de sua cabeça (cf. fig. 8).

Como Jean-Claude Bonne notou muito bem, a prece da santa *suaviza* o gesto de Deus que, no centro do tímpano, levanta ao contrário a mão direita.[53] Santa Fé pertence à pátria celeste. Contudo, a escultura a representa também em sua igreja, junto ao seu pórtico. O edifício é simbolizado por arcos abobadados. Dois deles são ligados por traves, nas quais, em testemunho dos milagres de Santa Fé, estão suspensos os grilhões de prisioneiros que ela libertara. Entre duas colunas, atrás de Santa fé, apresenta-se sua catedral vazia, como se a santa a tivesse deixado para se prosternar diante de Deus. Sob o arco seguinte está o altar, sobre o qual repousa o cálice. A escultura faz, assim, uma, alusão direta à majestade e ao culto arbitrado pela igreja, entretanto, a santa não aparece figurada de acordo com os traços de sua estátua, mas como alguém que está no céu e intercede junto a Deus por seus fiéis. Por um processo de "condensação" que se assemelha ao do sonho, a escultura do tímpano sugere a uma só vez a imagem visível da majestade e a imagem onírica da jovem mártir.

---

* Isto é, Cristo e suas quatro formas de representação: "cordeiro de Deus", como rei-juiz, menino no colo da Virgem e crucificado).

52 Imagem reproduzida e comentada em *Rouergue Roman*. La-Pierre-qui-Vire: Zodiaque, 1963. p. 243 e as ilustrações.

53 BONNE, Jean-Claude. *L'Art roman, de face et de profil. Le tympan de Conques*. Paris: Le Sycomore, 1984. p. 243-251.

Figura 23 – O escrivão oferece seu livro à santa, inicial do *Livre des miracles de Sainte Foy de Conques* (século 12).

Um fenômeno comparável pode ser observado numa outra imagem de Santa Fé, a da inicial decorada do manuscrito de Sélestat do *Liber miraculorum sancte Fidis*. Aqui não é a *majestas* da santa que está representada (fig. 23), mas a jovem virgem ricamente vestida, sua abundante cabeleira presa numa longa trança.[54] A imagem faz alusão às circunstâncias de seu martírio, pois ela é acompanhada por São Caprais, sob o olhar hostil do proconsul Daciano. Nesse sentido, pode-se comparar essa imagem a um capitel historiado do lado norte da nave (cerca de 1105), representando o comparecimento da santa (desprovida de auréola) diante do proconsul.[55] Contudo, no manuscrito, a figuração da doação do livro pelo escriba mostra que o sentido da imagem não era exclusivamente narrativo e histórico: Santa Fé é figurada, simultaneamente, no derradeiro episódio de sua vida terrestre e em seu destino de eternidade.

Os peregrinos aglomerados diante da estátua jamais viram a jovem menina com a qual sonhavam. Mas a reconheciam facilmente, o que é também um efeito do milagre, ou mais prosaicamente das leituras da *Paixão* que os monges tinham o costume de fazer aos peregrinos quando chegavam ao santuário depois da viagem. A audiência dos sermões sobre o martírio da jovem santa não podia servir de propedêutica aos sonhos? Criava, em todo caso, uma familiaridade entre os peregrinos e a santa que favorecia seu reconhecimento mútuo no sonho. Guibert, tendo ficado cego, viu em sonho Santa Fé aparecer-lhe e passar-lhe docemente a mão sobre a face direita. Não demorou a reconhecê-la:

> Tu dormes, Guibert? ela lhe pergunta. E ele: Quem és tu, que me chamas? Ela lhe responde: Sou Santa Fé. E ele: Por que razão me apareces, senhora? E ela lhe responde: Nenhuma, a não ser para ser vista por ti. E como Guibert lhe agradecia, ela o interroga de novo: Tu me conheces? E ele, reconhecendo-a como se já a tivesse visto, responde: "Sim, te vejo bem, senhora, e te reconheço perfeitamente.

Ao contrário, num outro milagre similar, mas que se produziu longe de Conques, em Toulouse, o beneficiário da aparição advoga não poder reconhecer a santa porque jamais a tinha visto:

54 Ms. De Sélestat, fol. 5v. A letra decorada representa o escriba oferecendo seu livro à Santa Fé e São Caprais. Ela se encontra reproduzida em SOLNS, E. de. *Sainte Foy de Conques*. La-Pierre-qui-Vire: Zodiaque, 1965. prancha 34.

55 *Rouergue Roman*. La-Pierre-qui-Vire: Zodiaque, 1963. ilustr. p. 28.

Como este, encarregado de um ofício na cúria, permanecia em Toulouse, viu a santa apresentar-se a ele numa visão noturna e lhe dirigir estas palavras: Me reconheces, Regenfrid? e ele lhe respondeu: E como poderia eu te reconhecer, senhora, se jamais te vi? [Ao que ela replica:] Sou Santa Fé... .[56]

A imagem onírica da santa não é, desse modo, idêntica à imagem material da majestade e sua diferença é explicitamente sublinhada. Todavia, o fato de ter ouvido falar da jovem mártir, visto a estátua e de tê-la contemplado intensamente suscita a espera de uma imagem onírica, que é logo reconhecida. A estátua, que se oferece ao olhar, encontra-se, assim, no centro de uma experiência visual em que o visível responde ao visionário e vice-versa, em que a imagem onírica responde à imagem material e inversamente. É essa ambigüidade, essa fluidez entre a imagem visível e a onírica que se reencontra na escultura da santa no tímpano da igreja, porque a experiência se inscreve num espaço e sujeita-se aos seus limites. Se a santa podia intervir, por seus milagres, em todo lugar em que as posses do mosteiro viessem a se encontrar ameaçadas, longe como em Toulouse, por exemplo, ela não podia ser percebida tão longe da mesma maneira e com a mesma facilidade com que era vista em sua igreja de Conques, que se mantinha sob o domínio de seu olhar.

Os relatos breves dos sonhos dos peregrinos de Conques diferem da longa visão do monge Roberto de Mozat. Todos têm em comum, entretanto, o fato de dizer respeito a uma majestade de um novo tipo, a estátua-relicário da Virgem ou de uma santa. Essas imagens em três dimensões, suscetíveis de serem levadas em procissão e de serem objeto de toda espécie de gestos devocionais, no início chocam Bernardo de Angers que, não sem razão, as compara a ídolos. Elas o chocam tanto porque apenas o "crucifixo do Senhor" pode ser legitimamente esculpido em "madeira ou em gesso" e se tornar objeto de um tal culto.[57] O que a visão de Roberto de Mozat e os sonhos miraculosos dos peregrinos de Conques têm em comum é sua função de legitimação das novas estátuas-relicário: para além das formas materiais, a visão e o sonho poupam um acesso direto com o divino, desvelam as faces e as vozes da eternidade justificando, noutro sentido, as inovações dos homens. Mas estas não se produzem sem pro-

56 *Liber miraculorum*, citado, III, XIV, p. 153.

57 Ibid., I, XIII, p. 47.

vocar resistências entre os clérigos, como no princípio o fez Prudêncio de Troyes e, depois, Bernardo de Angers, que, embora sublinhando o caráter miraculoso das imagens, procuram limitar os riscos de uma assimilação completa delas a seus protótipos. Ao sublinhar que Santa Fé não aparece aos peregrinos de Conques sob a forma de sua estátua-relicário, Bernardo de Angers não pretende descartar a idéia de que a própria estátua-relicário pudesse ser integralmente Santa Fé? Na busca de uma relação mais perfeita com a santa, o peregrino não deve permanecer na contemplação da *majestas*, mesmo esta contendo a relíquia da santa e seu ouro, suas pedras preciosas e a intensidade de seu olhar sejam sinais de sua *virtus* celeste. Para além da imagem material percebida pelos sentidos corporais, apenas o sonho pode aqui embaixo colocar o fiel em relação com sua jovem padroeira que vive na eternidade.

A relação entre imagem material e onírica não é simples: pode-se sonhar com a imagem que se viu como se pode, inversamente, mandar pintar ou esculpir uma imagem à semelhança de um personagem celeste que apareceu. Por vezes, como em Clermont, a relação entre essas duas imagens e a semelhança de uma com a outra são sublinhadas. Mas por vezes, como em Conques, é sua diferença que parece ser o "costume". Nos dois casos, a *persona* santa ou divina torna-se presente simultaneamente e segundo três modalidades:

– como *imagem* ou *efígie* material, que deve ser "bela" e "preciosa" pela execução e pelos materiais (ouro, prata, gemas, pigmentos, etc.) empregados em sua composição;

– como *corpo*, graças à relíquia (ou às relíquias) que a imagem contém: a relíquia é, em princípio, como a este mesmo personagem (Santa Fé), mas uma imagem ou um crucifixo pode conter as relíquias de diversos santos. Em época posterior, um passo a mais seria dado quando lágrimas ou sangue viessem a escorrer das próprias imagens, investidas de uma espécie de corporeidade substitutiva.

– enfim, como *persona* celeste de Cristo ou do santo que vive na eternidade mas se faz presente junto aos homens, revelando-se nas visões e nos sonhos.

Esses três tipos de realidade formam um sistema, na medida em que, sendo diferentes, chamam um ao outro para, em conjunto, assegurar a eficácia de crenças e comportamentos ritualizados. Assim, a majestade de ouro *é* a santa cujo corpo ela contém, mas não totalmente, porque a jovem menina maravilhosamente bela, com a qual o cego adormecido aos pés da estátua

sonhara, também é Santa Fé. Para ver realmente Santa Fé, é preciso, em primeiro lugar, deixar-se prender pelo relato de seu martírio e a glória de seu nome, depois pelo olhar brilhante de seus olhos de vidro, a fim de se colocar em condição de sonhar com a santa, quer dizer, de vê-la realmente presente e viva, de ouvi-la e falar com ela, de experimentar seu contato benfazejo ou vingador. Isso é ainda mais fácil para um cego, cujos olhos carnais não obstruem o olhar da alma, como o cego Gerbert, que vê em sonho sua própria cura pela santa e cujos olhos carnais guardam em seguida, em testemunho do milagre, o brilho dos olhos de vidro da própria estátua. "Tu verás brilhar as gemas de suas pupilas entre as cicatrizes de suas antigas feridas e resplandecer seus olhos que não são de vidro mas de carne, cujo estado anterior foi restituído contra o curso da natureza",[58] escreveu Bernardo de Angers a propósito de um velho cego que entrou para o serviço dos monges. Não se pode sonhar com a santa e contemplar sua imagem sem conservar no olhar o brilho sobrenatural de seus olhos.

Não hesitemos, no momento de concluirmos provisioriamente, de darmos um salto de alguns séculos no tempo que melhor nos permitirá compreender, retrospectivamente, a situação específica da Alta Idade Média. Alterado pelo sonho ou pela visão, o mimetismo do corpo do sonhador ou visionário e da imagem miraculosa inscreve-se com efeito num processo histórico que revelará todo o poder de seu modelo a partir do século 12, especialmente no 13, quando, à visão da imagem do crucifixo de San Damiano, garante da conversão de São Francisco de Assis, responderá pela primeira vez na história do cristianismo a experiência última dos estigmas corporais. O exemplo, sabe-se, foi seguido pelos místicos, sobretudo femininos, do *Trecento*. Como mostraram Chiara Frugoni e, mais recentemente, Mônica, Chiellini Nari, em êxtase diante do crucifixo, Ângela de Foligno sentia-se "toda crucifixa a crucifixi visione".[59] Em sua própria visão, ela participava dos sofrimentos do Crucificado. Lembremos também o caso de uma outra mística, Aldobrandesca

58 *Liber miraculorum, citado*, I, II, p. 20: *Cerneres inter antiques stigmatum cicatrices pupillarum micare gemmas, inque prioris nature modum restitutos contra naturam oculos non vitreos sed carneos resplendere.*

59 FRUGONI, Chiara. Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti ed influssi. *Atti del convegno su La Mistica femminile del Trecento*, Todi, [nota 1] 1982. NARI, Monica

de Siena, que esclarece, por suas próprias diferenças, várias situações atestadas durante a Alta Idade Média. A santa mulher meditava diante do crucifixo quando sentiu a necessidade de beber o sangue de Cristo que via escorrer da chaga em seu flanco. Ela o apreciou com maravilhosa candura e, mais tarde, "em memória desse bom intento", mandou pintar a Virgem Maria tendo em seus braços o corpo do filho retirado da cruz. As duas historiadoras que citei notam, com razão, que Aldobrandesca queria-se assemelhar à Virgem da Pietà, da mesma forma que Ângela de Foligno, em sua última visão antes de morrer, queria se assemelhar à Virgem da Dormição. Mas é preciso insistir também sobre o processo de transposição de uma primeira imagem, masculina e tradicional, a do crucifixo, a uma segunda imagem, mais feminina e nova, a da Pietà. Ora, o que permitiu essa transposição foi a visão. Como nos testemunhos de Prudêncio de Troyes, de Roberto de Mozat ou de Bernardo de Angers, a visão desempenha um papel de operador lógico e, ao mesmo tempo, ideológico que permite aproximar imagens diferentes, de reservar-lhes um lugar na hierarquia dos objetos de devoção e, especialmente, de modificar essa hierarquia. Assim é que a imagem da Virgem podia ser elevada à primeira posição no lugar da de Cristo, mas apenas graças à visão.

Estruturalmente falando, poderíamos dizer que as funções dos sonhos e das visões permaneceram as mesmas do século 9 ao 14: funções de mediação entre os homens e as imagens materiais; função de hierarquização das imagens entre si, de legitimação de novas imagens cultuais. Porém, historicamente tudo mudara: os tipos e o número de imagens, os temas de devoção, o estatuto dos sonhos e visões e, antes de tudo, os grupos sociais responsáveis pela produção, difusão e recepção de todas essas imagens não pararam de evoluir.

Chiellini. La contemplazione e le immagini: il ruolo dell'iconografia nel pensiero della beata Angela da Foligno. In: *Angela da Foligno, Terziaria francescana, Atti del convegno storico nel VII centenário dell'ingresso della beata Angela da Foligno nell'Ordine Francescana Secolare* (1291-1991), Foligno, 17-18-19 nov. 1991, a cura di Enrico Menesto, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, 1992. p. 227-250.

Translação de imagem e transferência de poder: o crucifixo de pedra de Waltham (Inglaterra, séculos 11-13)*

Vimos como os sonhos podiam contribuir para a legitimação e a promoção de novas imagens cultuais em torno das quais se desenvolviam formas de devoção e de piedade originais. Quero agora propor um esclarecimento sobre a dimensão propriamente política do fenômeno. Como as imagens participam da expressão e da eficácia do poder? Como seus modos de produção e de difusão podem permitir a um personagem ou a um grupo social afirmar seu poder?

A história do crucifixo de Waltham revela-se particularmente interessante para uma tentativa de resposta a essas questões. Ela sugere também que, longe de Roma ou de Bizâncio, em escala local e em regiões mais ou menos periféricas, a manipulação das imagens assumiu novas formas.

Do Oriente ao Ocidente: as imagens milagrosas

Queria, em primeiro, lugar propor uma reflexão sobre o estatuto e a história das imagens qualificadas de *achéiropoiètes* (não feitas por mão humana). Sabe-se da importância desta noção para o desenvolvimento e, justifica-

* Retomado de "Translation d'image et transfert de pouvoir. Le crucifix de Pierre de Waltham (Angleterre, XI-XIII siècle). In: SANSTERRE, Jean-Marie; SCHMITT, Jean-Claude. Les images dans les sociétés médiévales: pour une histoire comparée (Rome, 10-20 juin 1998), *Bulletin de l'Institut Belge de Rome*, LXIX, p. 244-264, 1999.

ção dos ícones e seu culto em Bizâncio. O *Mandylion* e o *Keramion*, para o que concerne à Santa Face de Cristo e o "retrato" da Virgem pintado por São Lucas, são os exemplos mais célebres. Convém reter não somente a difusão dessas tradições orientais no legendário e na iconografia do Ocidente, mas também o fato de que o Ocidente recorreu a justificações análogas em favor de suas próprias imagens. As mais célebres imagens cultuais em três dimensões – crucifixos esculpidos; majestades da Virgem ou dos santos – multiplicaram-se a partir do século 10, impondo-se graças a narrativas que atribuíam aos personagens celestes apresentados – Cristo, a Virgem, este ou aquele santo – um papel, senão exclusivo, pelo menos decisivo em sua fabricação. Foi assim que a majestade de Clermont, obra do ourives Alaume, de cerca de 950, não teria sido acabada senão graças à intervenção miraculosa da própria Virgem; ela mandou para a oficina do ourives um enxame de abelhas que afugentou as moscas diabólicas que impediam o trabalho de Alaume.

Em Colônia, nas proximidades de 970, o Arcebispo Gero mandou esculpir um grande crucifixo de madeira, cuja cabeça rachou logo depois de ter sido acabada: o arcebispo colocou uma hóstia consagrada na fenda, que longo se fechou; a imagem de Cristo foi, desse modo, transformada no verdadeiro corpo de Cristo, sendo entregue à adoração dos fiéis e protagonizando novos milagres. E veremos como no século 12 a lenda do Volto Santo de Lucca, atribuída ao Diácono Leobinus, conta como Nicodemus, testemunho da Paixão de Cristo, teria esculpido o famoso crucifixo, mas sem chegar a terminar o rosto, o *vultus* por excelência: providencialmente, um anjo veio concluir a obra durante o sono do escultor (fig. 24).

A ação quase necessária e sempre legitimadora dos poderes celestes se manifestava por ocasião da *inventio* miraculosa de imagens que, devido a esse fato, tornavam-se logo o centro de um culto. As imagens passavam por ter sido antigamente ocultadas, enterradas, subtraídas ao furor iconoclasta dos inimigos da fé – pagãos ou judeus. Eram depois redescobertas após um sonho, que "guiava" seu inventor: a lenda do Volto Santo conta, por exemplo, que um bispo italiano do século 8, indo em peregrinação a Jerusalém, teve em sonho a revelação do local em que Nicodemus e seus próximos tinham escondido o crucifixo para evitar que fosse destruído pelos judeus.

Nessa, e em muitas outras lendas, a imagem sacra não era venerada no lugar em que foi inventada. Devia ainda ser objeto de uma *translatio* até o

Figura 24 – O anjo esculpe o rosto do Volto Santo durante o sonho de Nicodemus, Jacopo de Varazze, *Legenda Aurea* (século 15)

lugar de culto que ela própria escolhera. Um novo milagre revelava esse local, que seguramente não tinha nada de arbitrário: o historiador pode demonstrar o fator determinante seja a partir de uma lógica do poder – como ocorreu, por exemplo, durante a Reconquista da Península Ibérica[1] – ou pelas imposições decorrentes da construção de uma geografia simbólica, política ou religiosa da cristandade. Nesses deslocamentos, que eram muitas vezes uma condição para o culto das imagens, importavam os pontos de saída e de chegada, mas também as etapas intermediárias, todas pontuadas por milagres. Uma vez mais, os modelos vieram do Oriente: o *Mandylion* teria sido levado da Galiléia até o rei

1 ALBERT-LLORCA, Marlene; ALBERT, Jean-Pierre. Mahomet, la Vierge et la frontière. *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 4, p. 855-886, 1995.

Abgar de Edessa e mais tarde, no século 10, até Constantinopla – capital do império bizantino. Por sua vez, o homólogo latino da Santa Face, a *Veronica*, teria sido transferido de Jerusalém para Roma a pedido do imperador Tibério, que foi curado quando o tocou; ela viria a se tornar o *palladium* da monarquia pontifical. O Volto Santo não foi menos viajante. Colocado num barco que os anjos, muito mais do que os ventos, empurraram até o litoral da Itália, escapou às últimas tentativas de desvio e chegou por fim à cidade de Lucca; quando os cavalos (ou bois) que puxavam o carro que o transportava recusaram-se a continuar o trajeto, soube-se que tinha encontrado o seu local - *in loco competendi*, como diziam os textos latinos –, algo que logo veio a ser confirmado por uma série de milagres (fig. 25).

Entre o local de origem e o local de destino, essas imagens articulavam imaginariamente um espaço bem real, cujo itinerário era pontuado por milagres e ilustrado por sonhos e visões, quer dizer, por outras formas de imagens, imagens espirituais que revelavam todo o pano de fundo celestial da imagem material.[2] Era em sonho que os peregrinos de Conques, reunidos ao pé da *majestas*, viam a Santa Fé celeste vir a eles para curá-los, visível apenas aos olhos da alma em seu aspecto onírico e diferente da aparência de sua estátua – acessível aos olhos do corpo.

DE UM LUGAR A OUTRO

"Invenção" e "translação" da imagem miraculosa, construção simbólica do espaço, manifestação onírica da imagem e usos políticos do culto são todos temas que me parecem dominantes para uma história comparada das imagens cristãs. Nós os encontraremos no caso bem menos conhecido que o de Conques, do crucifixo de Waltham Abbey. Esse crucifixo de pedra não chegou até nós (deve ter desaparecido por ocasião da Reforma, que teve o controle de toda a abadia, situada a uns 40 km ao norte de Londres), mas dispomos a seu respeito de três textos escritos entre o último quartel do século 12 e a passagem do século 13.

2 Ver, na presente obra, nosso capítulo sobre "A legitimação das novas imagens em torno do ano mil".

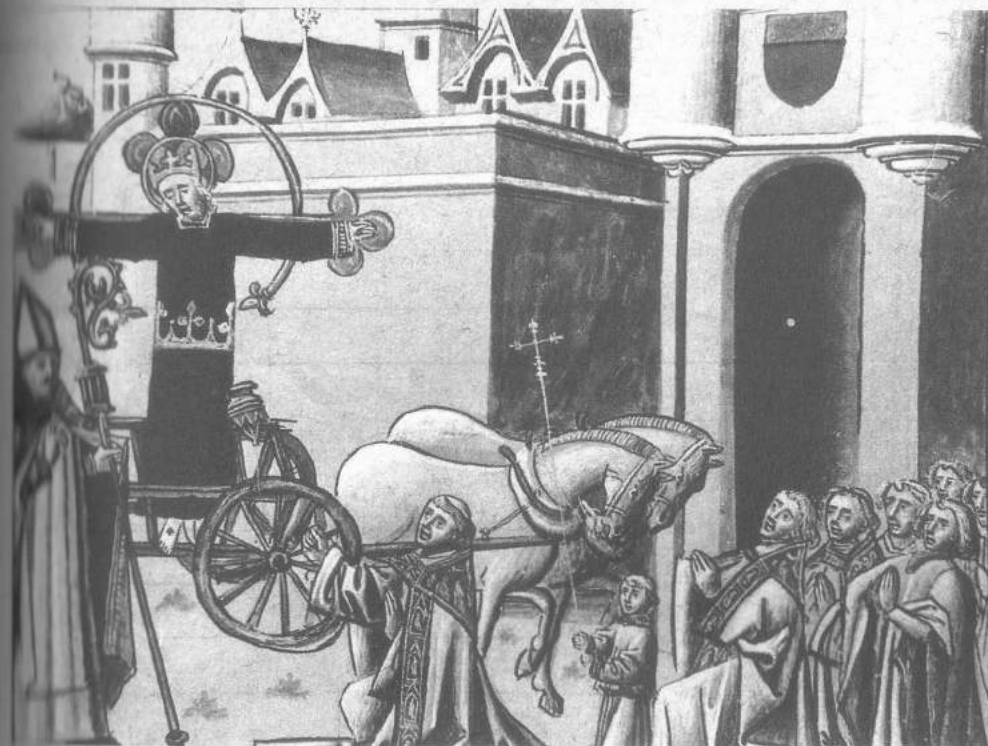



Figura 25 – A translação miraculosa do Volto Santo a Lucca, Jacopo de Varazze, *Legenda Aurea* (século 15).

A *Crônica de Waltham Abbey*[3] foi escrita após 1177, por um dos 16 cônegos regulares de Santo Agostinho instalados na Abadia pelo rei Henrique II Plantageneta alguns anos antes (1170), em substituição da pequena comunidade de cônegos regulares fundada em 1060, pouco antes da conquista normanda. O cronista anônimo lembra as circunstâncias da fundação da igreja de Waltham, desde 1035, por um nobre dinamarquês, Tovi de Proud (o altivo, o bravo), *staler* (uma espécie de condestável) do rei Knut, o Grande – cujo império se estendia no princípio do século 11 por todo o sul da Inglaterra. À morte

3 *The Waltham Chronicle. An account of the Discovery of our Holy Cross at Montacute and its Conveyance to Waltham*. Edited and translated by L. Watkiss and M. Chibnall. Oxford: Clarendon Press, 1994.

de Tovi, a igreja e seu domínio não passaram para seu filho Athelstan, mas foram doados pelo rei Eduardo, o Confessor, ao *earl*[*] Harold – que logo o iria suceder como rei. Depois da derrota e da morte de Harold em Hastings (1066), seu corpo – recolhido no campo de batalha graças à autorização do vencedor e à cumplicidade de uma prostituta chamada pescoço de Cisne (Swanneck), que reconheceu o cadáver – teria sido sepultado em Waltham. Daí em diante a abadia passou a ter duas razões para ser famosa e atrair peregrinos: possuía a célebre cruz milagrosa e abrigava os restos mortais do último rei anglo-saxão.

Entretanto, um texto do fim do século 12, a *Vita Haroldi*,[4] assegura que Harold não morreu em Hastings, que teria escapado do massacre e fugido secretamente, vindo a se tornar eremita até morrer mais tarde em odor de santidade em Chester – onde seu corpo repousava. Essa versão parece também provir de Waltham e teria por fim se contrapor a um culto incipiente de Harold que ameaçava fazer concorrência com o que beneficiava a cruz de pedra.

Uma terceira fonte a ser levada em conta é a lista das relíquias tidas pela abadia em 1204.[5] A cruz e os ornamentos que lhe foram oferecidos desde dois séculos aí figuram em lugar privilegiado.[6]

Todos esses documentos interessam, porque permitem um olhar em retrospecto, elaborado nos séculos 12 e 13, sobre a história da cruz desde a sua *inventio*, sua *translatio* e a fundação da abadia no princípio do século 11. Na realidade, a "Waltham Cross" não era uma simples cruz, a despeito do que mostra o único documento figurado de que dispomos – uma insígnia de peregrinação cuja inscrição identifica a proveniência –, mas um crucifixo (fig. 26), explicitamente uma *imago crucifixi* de "pedra negra" (*ex*

[*] Isto é, conde. (N.T.)

4 *Vita Haroldi. The Romance and Life of Harold, King of England*. Edited and translated by W. de Gray Birch. London: [E. Stock], 1885.

5 A essas três fontes pode-se acrescentar as cartas que confirmam, a propósito da prestação de juramento e entrega de convenções escritas sobre o altar da cruz, o prestígio da cruz de Waltham: RANSFORD, Rosalind (Éd.). *The Early Charters of the Augustinian Canons of Waltham Abbey*, Essex, 1062-1230. Woodbridge: The Boydell Press, 1989. passim.

6 ROGERS, Nichols. The Waltham Abbey Relic-list. In: HICKS, Carola (Éd.). *England in the Eleventh Century, Proceedings of the 1990 Harlexton Symposium*. Stanford: Paul Watkins, 1992. (Harlexton Medieval Studies, II). p. 157-181.

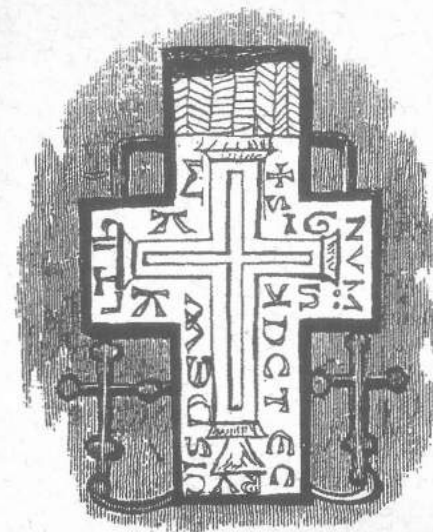



Figura 26 – Insígnia dos peregrinos de Waltham com a legenda "+ *Signum: Sancte Crucis de Waltham*".

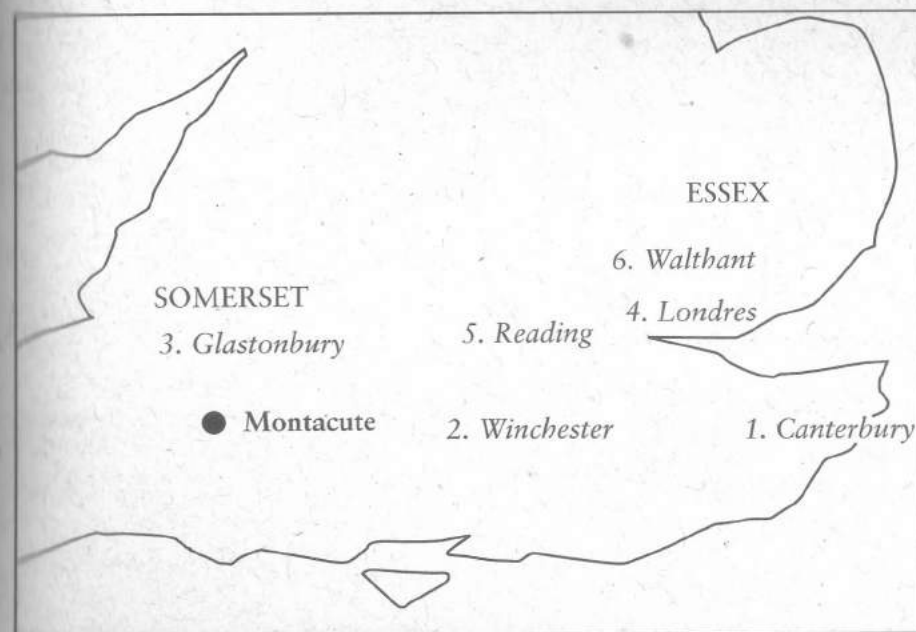



Figura 27 – Os locais indicados sucessivamente por Tovi The Proud para acolher o crucifixo de pedra descoberto em Montecute.

altro silice).[7] Sua *inventio*, em cerca de 1035, é quase contemporânea do desenvolvimento no Ocidente das novas imagens cultuais tridimensionais, como a *Gerokreuz* de Colônia, a *majestas* de Santa Fé de Conques ou o crucifixo de marfim do rei Fernando e da Rainha Sancha de Castela e Leão (1060). Sua história posterior ilustra de modo privilegiado as etapas de constituição do culto de uma imagem milagrosa, do qual precedentemente lembrei os traços mais característicos.

A primeira etapa é a *inventio*. O crucifixo de pedra foi descoberto graças a uma revelação onírica, no topo de uma colina chamada Mons Acutus, hoje Montecute (*Somerset*), o "Monte agudo". Na época anglo-saxônica, o local recebia o nome de Ludgersbury, derivado do celta Logseresbeorh – do nome de Logwor, o santo bispo evangelizador da região. Desde a conquista escandinava, a localidade pertencia a Tovi The Proud, da comitiva do Rei Knut. A *Crônica de Waltham* não sabe qual razão dar à presença da cruz no topo da colina. A *Vita Haroldi* sugere que ela chegou lá "cortando o céu".[8] São conhecidos na região outros casos de enterramento de tesouros e relíquias no momento das incursões *vikings*: segundo o testemunho de Guilherme de Malbesbury, isso ocorreu na abadia muito próxima de Glastonbury. Os monges esconderam sob uma pedra talhada as relíquias de São Dunstan, depois de tê-las colocado numa botija de ferro levando as iniciais S. D. (Sanctus Dunstanus). Apenas dois monges conheciam o esconderijo, do qual não deviam revelar a localização, a não ser a outros monges, que por sua vez transmitiriam paralelamente o segredo. Este foi guardado durante 172 anos, até que um jovem monge o traísse logo após o incêndio da abadia.[9]

Em Montacute, as coisas tomaram um rumo diferente. A "efígie" de Cristo apareceu a um ferreiro que desempenhava a função de sacristão e o

7 DODWELL, C. R. *Anglo-Saxon Art*: a new Perspective. Manchester: Manchester University Press, 1982, retomado por M. Chibnall, que sugere uma origem continental dessa pedra, dando fé a um documento carolíngio que se refere à importação na ilha de "pedras negras" provenientes da região de Tournai.

8 *Vita Haroldi. The Romance and Life of Harold, King of England*. Edited and translated by W. de Gray Birch. London: [E. Stock], 1885. p. 59.

9 CARLEY, James P. *The Chronicle of Glastonbury Abbey. An Edition, Translation and Study of John of Glastonbury's "Cronica sive Antiquitates Glastoniensis Ecclesie"*. Bury St Edmunds, 1985. p. 180-181.

mandou levar o padre do lugar até o topo da colina onde se descobriria um insigne tesouro. Por duas vezes o ferreiro, aconselhado por sua mulher, recusou-se a seguir a ordem divina, tanto lhe parecia suspeita. Cedendo à pressão das ameaças que se tornavam cada vez maiores, ele por fim ganhou coragem e avisou o padre, que organizou uma procissão de toda a comunidade até o alto da colina. Nas buscas, descobriu-se, sob uma grande pedra fendida – lembrança do sepulcro de Cristo –, a cruz de pedra flanqueada, sob seu braço direito, por uma segunda cruz menor, e sob seu braço esquerdo, por um pequeno sino "do tipo daqueles que os camponeses amarram no pescoço de suas vacas", e por fim de um velho livro negro (*liber niger*) contendo os evangelhos. Desde que Tovi soube da notícia, apressou-se a ir para Montacute. Mandou que deixasse no local a pequena cruz, testemunho da descoberta, mas decidiu transferir o restante do tesouro para lugar mais nobre.

Segunda etapa: para um bom termo da translação, Tovi nomeia um a um os lugares prováveis de destino: Canterbury, Winchester, (fig. 27) Glastonbury, Londres, Reading, mas nenhuma vez os bois que puxavam a carroça em que a cruz tinha sido colocada esboçaram algum movimento. Quando Tovi pronuncia o nome de Waltham, que não era uma igreja famosa mas apenas um de seus domínios de caça, a carroça se move, mais empurrando os bois do que sendo puxada por eles. Desse modo, o dinamarquês Tovi se apropria de uma velha relíquia esquecida da Cristandade anglo-saxônica ou mesmo céltica do sudoeste da ilha, para transferi-la a umas boas centenas de quilômetros ao Leste, em suas terras, no centro dos domínios britânicos do império de Knut.

Terceira etapa: a organização do culto em Waltham. Poder-se-ia falar dessa vez de *elevatio*, mas sublinhando que toda iniciativa parte do nobre Tovi, um laico, e não da Igreja. Se há liturgia, é invenção dele ou pelo menos isso se deve à sua iniciativa. Tovi cobriu a cruz de pedras preciosas, de ouro e placas de prata. Quando tentou fixar um cravo sobre o braço direito do Crucificado, escorreu sangue, pois parecia ser um ultraje ao Senhor, uma atualização do ultraje da Paixão. O sangue foi recolhido num véu, o qual foi colocado numa caixa, como uma relíquia de Cristo. Após o que, tendo Tovi trocado sua vestimenta nobre por um reles saco, ele se pôs a rastejar humildemente no solo diante do crucifixo e adorar Cristo, "balbuciando como criança". Depois, doou à cruz seus domínios em Waltham e ainda outros domínios, a fim de assegurar

a subsistência dos clérigos encarregados de servi-lo. Por fim, "pegando a espada com a qual tinha sido cingido quando foi feito cavaleiro, cingiu a imagem, à serviço da qual lutaria daí em diante. Depois, fixou a espada numa cruz de madeira e a cobriu com placas de prata, não permitindo a ninguém aí enfiar cravos".[10] O texto do fim do século 12 descreve assim um singular ritual, que mescla elementos do adubamento* cavaleiresco com outros da homenagem feudal, sendo beneficiária uma imagem. Por sua parte, Glitha, a esposa de Tovi, doa ao crucifixo uma coroa de ouro, uma cinta e, para apoiar os pés de Cristo, um *subpeditaneum* engastado com pedras preciosas. Todos esses objetos serão mencionados mais tarde na lista das relíquias de Waltham (1204), com exceção da espada de Tovi, que ele mesmo talvez tenha retomado com a intenção de usá-la após colocá-la em contato com o crucifixo.

É interessante verificar que o casal agiu em conjunto, exatamente como o Senhor de Tovi, Knut o Grande, e sua esposa anglo-saxã Aegilfu, são figurados conjuntamente no momento em que colocavam uma cruz de ouro sobre (fig. 28)o altar de New Minster, enquanto dois anjos cobriam suas cabeças, respectivamente, com uma coroa e um véu.[11] Também se conhece o caso de Tostig, um *earl* anglo-saxão da Northumbria, e de sua esposa Judith, que ofereceram conjuntamente à igreja de Durham um crucifixo e duas esculturas, da Virgem e de

---

10 *The Waltham Chronicle. An account of the Discovery of our Holy Cross at Montacute and its Conveyance to Waltham.* Edited and translated by L. Watkiss and M. Chibnall. Oxford: Clarendon Press, 1994. cap. XII, p. 22: *Me tibi devotum constituo quecumque mancipia, quocumque modo acquisita, libera tibi imperpetuum trado, villam presentem scilicet Waltham, et Chenleuedene, Hicche, et Lamhee, Lukeentune et Alwaretone, ad sustentamentum tibi servituris in perpetuum do', et hiis dictis ensem quo primo fuerat accinctus miles factus circumcinxit ymagini, amodo militaturus illi; et applicato eo super crucem ligneam laminis argenteis fecit involui, quia se clavis nullo modo permisit infigi.*

* Designação do ritual de iniciação dos jovens cavaleiros nos séculos 11-12. (N.T.)

11 RAW, Barbara. What do we mean by the Source of Picture? In: HICKS, Carola (Éd.). *England in the Eleventh Century, Proceedings of the 1990 Harlexton Symposium.* Stanford: Paul Watkins, 1992. (Harlexton Medieval Studies, II). p. 285-300. Jan Gerchow, "Prayers for King Cnut: The Liturgical Commemoration of a Conqueror", Ibid., p. 219-238. GERCHOW, Jan. *Die Gedenküberlieferung der Angelsachsen. Mit einem Katalog der Libri vitae und Nekrologen.* Berlim: Arbeiten zur Frühmittelalterforschung, XX, 1988. p. 155-185.

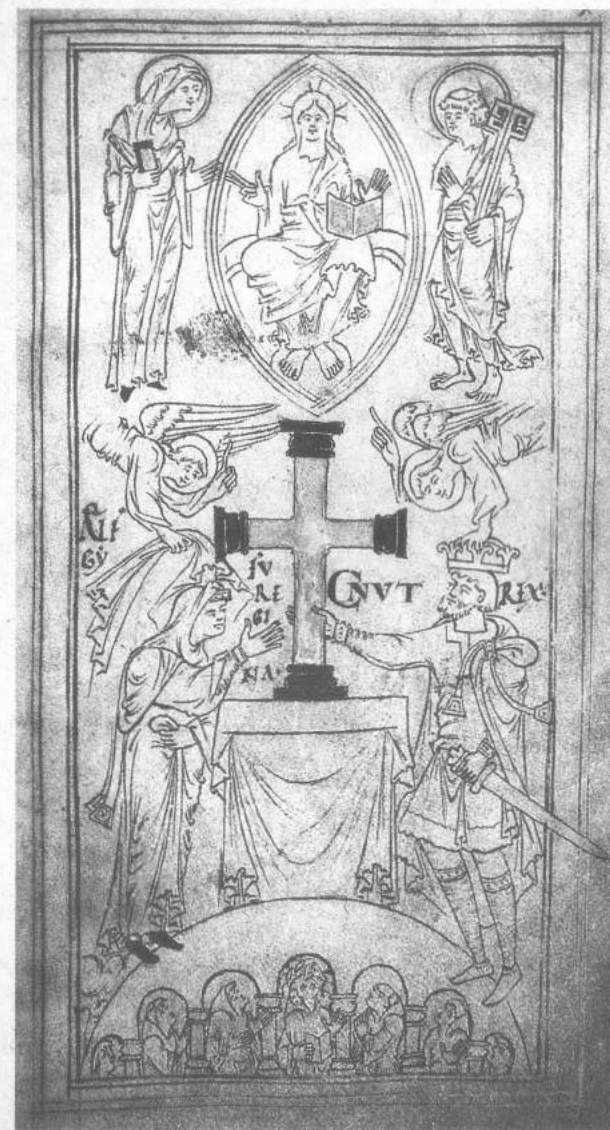



Figura 28 – Knut e Emma (Aegilfu) oferecem uma cruz no altar de New Minster (fim do século 11).

São João Evangelista, cobertos de ouro e prata.[12] Diversos modelos ideológicos se cruzam nos dons rituais desses casais: primeiro o ideal do casamento cristão, lembrado por esses grandes personagens, que reconhecia a dignidade da esposa tanto quanto a do esposo. Em seguida, um modelo dinástico de soberania, que tende a promover o papel da esposa, que, pelo menos num dos casos, é uma rainha. Por fim, ao menos para Tovi e Knut, a vontade de ilustrar, por meio de um casamento misto, a união entre conquistadores e autóctones, entre dinamarqueses e anglo-saxões. Da união desses povos, simbolizada pela do chefe e de sua esposa, a cruz ou, em Waltham, a imagem do crucifixo, são as testemunhas e os fiadores para o futuro.

A *Crônica* estabelece, de fato, um forte paralelismo entre os acontecimentos fundadores resumidos anteriormente e os ulteriores, a segunda fase importante de Waltham, ao tempo de Harold. Tendo recebido do rei Eduardo o domínio de Waltham, Harold decidiu por lá edificar uma abadia em substituição à simples igreja levantada a mando de Tovi. A consagração da igreja abacial reuniu todos os nobres laicos, bispos, abades do reino, e a abadia recebeu uma grande quantidade de riquezas e relíquias. Em 1066, com a morte de Eduardo, Harold foi eleito rei e consagrado pelo arcebispo de Canterbury. Guilherme da Normandia desembarca na Inglaterra para fazer valer seus direitos. Desde que Harold recebe a notícia, decide ir ao encontro do adversário, mas somente depois de se dirigir a Waltham, onde ele "*se estendeu no solo, em cruz, para orar*". Foi então que a imagem do crucificado, "que antes olhava tudo em sua volta, abaixou o rosto como que por tristeza (demisit vultum, quase tristis), sinal que pressagiava o que viria a ocorrer (signum quidem prescium futurorum)". Com efeito, pouco depois Harold foi vencido e morto, mas Guilherme autorizou a busca do cadáver no campo de batalha e os cônegos puderam enterrar seu benfeitor.

Para a *Vita Haroldi*, Harold não morreu em Hastings, tendo seu corpo sido substituído pelo de outra pessoa. A mesma fonte não vê na inclinação da cabeça de Cristo um "mau presságio" (*infaustum auspicium*), mas, como para o Cristo na verdadeira cruz, um indício de vitória espiritual antecipando o destino posterior do rei. Todo o capítulo 11 – centrado no destino de Harold,

12 DODWELL, C. R. *Anglo-Saxon Art*: a new Perspective. Manchester: Manchester University Press, 1982. p. 119-121.

diferentemente da *Crônica*, que trata da história da abadia – é consagrado à história do crucifixo de Waltham desde sua descoberta no topo de Montecute. O autor anônimo lembra o milagre do sangue escorrido do braço direito da cruz quando Tovi tentou aí fixar um cravo. Depois, a propósito do milagre que se manifestou a Harold, maravilha-se com a aparente flexibilidade de uma pedra tão dura, uma vez que, quando a imagem inclinou a cabeça em direção a Harold para dar-lhe sua bênção, a pedra não se quebrou, mas flexionou como se fosse carne humana (*ibi ymago ipsa flexisse visa est cervicam corpulentam*). Depois a cabeça não voltou à sua posição original: "a mudança não foi pequena, comenta a Vita Haroldi, porque antes o queixo estava reto e agora nós o vemos repousar sobre os ombros devido ao que acabamos de contar".

O editor da lista de relíquias de 1204, Nicolas Roger (1992), sugeriu que essa observação "racionalizava um rearranjo do crucifixo que pretendia adaptá-lo ao naturalismo das imagens otônidas e anglo-saxônicas da mesma época".[13] A inclinação da cabeça do Crucificado já é atestada, em torno do ano mil, num pequeno crucifixo-relicário (fig. 29) cujas dimensões (18,3 x 13,4 cm) são certamente bem inferiores às da cruz de Waltham.[14] Essa pequena cruz-relicário estava, talvez, destinada a ser mantida suspensa acima de um altar. Mas também foram conservados crucifixos de corpo inteiro* da época anglo-saxã e de maior dimensão; neste caso a cabeça aparece, em geral, ereta e frontal.[15] Qualquer que tenha sido um possível "rearranjo" do crucifixo para adaptá-lo ao gosto do tempo, o texto é notável, antes de tudo, porque o "autor" anônimo fala da atenção com a qual ele mesmo olhava a imagem, "todos os dias, e com muito cuidado", o que lhe permitiu descobrir a modificação, que logo foi atribuída a um milagre (*Opus hoc admirabile in oculis nostris, quod juxta cornu altaris ubi hoc gestum est, cotidie inspicimus*, "esta obra admirável aos nossos olhos que vemos cotidianamente no canto do altar").

13 ROGERS, Nichols. The Waltham Abbey Relic-list. In: HICKS, Carola (Éd.). *England in the Eleventh Century, Proceedings of the 1990 Harlexton Symposium*. Stanford: Paul Watkins, 1992. (Harlexton Medieval Studies, II). p. 159.

14 WILLIAMSON, Paul. *The Medieval Treasury. The Art of the Middle Ages in the Victoria and Albert Museum*. London: Victoria and Albert Museum, 1986. p. 96-97.

* No original, *en ronde-bosse*. (N.T.)

15 TALBOT-RICE, D. *English Art, 871-1100*. Oxford: Clarendon Press, 1952. p. 95-109.

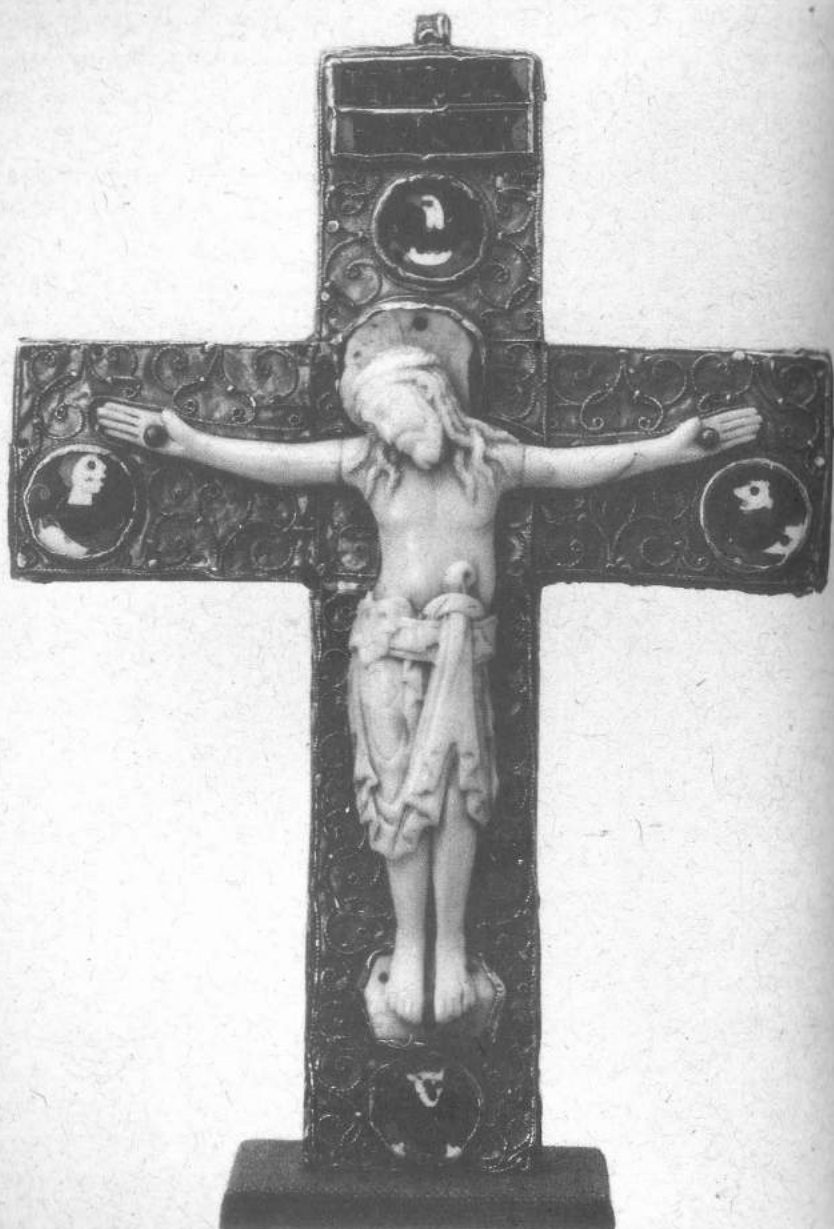



Figura 29 – Cruz-relicário anglo-saxônica (cerca do ano mil).

Estabelecida em 1204, a longuíssima lista de relíquias tidas pela abadia de Waltham confere lugar de destaque à cruz de pedra, na qual é reconhecida "a principal razão de ser de nossa comunidade e de nosso renome" (*tocius nostre religionis et honoris huius loci principalis causa*). Uma informação ilustra a continuidade do culto rendido ao crucifixo: em 1192, o abade Walther encarrega o ourives Jonatham de Berkingia de recobrir de novo a cruz com 50 marcos de prata pura, conservando, todavia, intacto o ouro puro que já tinha recebido antigamente (*ex antiquo*). A coroa, o *subpeditaneum* e a cinta pesando 5,5 marcos de prata foram igualmente conservados. O livro negro tinha já precedentemente recebido uma encadernação de prata dourada engastada de gemas com "uma imagem da majestade do Senhor". A presença no tesouro do simples e velho "sino de vaca" era igualmente atestado.

A CONVERSÃO PELA IMAGEM

Que ensinamentos extrair da análise desse caso particular? Retenhamos extrair para começar a bela fórmula do cônego anônimo de Waltham: "*tocius nostre religionis et honoris huius loci principali causa*". A cruz de pedra era a principal causa da transformação de uma reserva de caça numa igreja e depois numa abadia. Foi ela que, com os milagres memoráveis dos quais preservava os traços físicos, encadeou todo o desenvolvimento histórico da comunidade. Ao registrar as transformações da imagem, o acúmulo de seus ornamentos, os documentos escritos são um testemunho da observação atenta do crucifixo pelos clérigos. Esses documentos escritos repousam também numa tradição oral, em narrativas transmitidas pelas testemunhas oculares mais velhas a seus irmãos mais jovens, que por sua vez mantém a memória do grupo ligada a seu tesouro comum. De Tovi the Proud a Harold e depois a Henrique II, a cruz de Waltham cristalizava toda a história da igreja e da região, a história dos povos que aí foram procurar fortuna, a história das dinastias que aí se sucederam.

O culto da cruz de Waltham demonstra, também, o caráter ambivalente de imagens cristãs que se situavam no limite da idolatria ou se arriscando a cair em idolatria. Os gestos de Tovi são os de um pagão superficialmente cristianizado que deseja cobrir o crucifixo de ouro, como se se tratasse de um ídolo escandinavo. C. R. Dowell aproximou a *Crônica de Waltham* da *Saga de*

São Olavo, que descreve o ídolo esculpido de Thor decorado de ouro e prata. Santo Olavo teria arrancado todos os ornamentos do ídolo para distribuí-los ao povo. Para Dodwell, "Tovi e Glitha enriqueciam uma efígie cristã ao modo de uma efígie pagã, assimilando práticas pagãs inofensivas a usos cristãos que Gregório Magno teria aprovado".[16] Sem dúvida, mas todas essas práticas não eram toleráveis e é Cristo em pessoa quem recusa o *ornatus* que lhe é oferecido, fazendo o sangue escorrer da pedra, como se se recusasse a ser pregado na cruz uma segunda vez. A homenagem do *miles* cristão que cinge com sua espada o corpo de pedra de Cristo, ao contrário, é aceita, como também o era, na mesma época, o gesto do futuro adubado* que colocava por uma noite sua espada sobre o altar. Se os documentos posteriores não registram a memória dessa homenagem, em contrapartida eles lembram os ornamentos – a coroa, a cinta, o *subpeditaneum* – e a posição inclinada da cabeça, todos mostrando que o crucifixo de Waltham estava em conformidade com a iconografia contemporânea e legítima de Cristo na cruz.

Em relação a outras situações comparáveis, a história do crucifixo de Waltham mostra suas semelhanças e diferenças. Tudo é uma questão de escala de comparação. Em maior escala, o caso escolhido confirma a escolha não exclusiva, mas nova e privilegiada nessa época, das imagens em três dimensões, pelas quais o Ocidente dos séculos 11-13 resolutamente se distinguiu do Oriente e seus ícones. A escultura anglo-saxã, por sua parte, foi particularmente precoce e largamente difundida, como C. R., Dowell mostrou muito bem. Disso testemunha, por exemplo, no *Liber Vitae* de New Minster de Winchester, a lista, excepcionalmente longa, das esculturas realizadas por ocasião da construção da torre, em 980-993: elas figuram a Virgem Maria e o coro dos anjos, a Trindade, a Crucificação, o coro dos santos, outros santos e São Miguel, os quatro evangelistas.[17]

O exemplo de Waltham ilustra particularmente bem o papel inovador desempenhado por certas regiões periféricas na promoção de novas fórmulas plásticas e cultuais que se arriscavam por vezes a um desvio idolátrico. O gesto

16 DODWELL, C. R. *Anglo-Saxon Art*: a new Perspective. Manchester: Manchester University Press, 1982. p. 100.

* Isto é, aquele que passou pelo ritual de adubamento. (N.T.)

17 Ibid., p. 122.

involuntariamente sacrílego de Tovi não deixa de lembrar o sentimento de escândalo sentido, mais ou menos pela mesma época, pelo monge Bernardo de Angers, quando viu as majestades de santos no Rouergue e os comparou com os ídolos de Marte e Vênus. É digno de nota que, nesse caso, a idéia de destruir os supostos ídolos tenha aflorado apenas por um instante no espírito do monge angevino: logo seduzido por esses novos tipos de imagem devido aos milagres realizados pela *majestas* de Santa Fé, ele acabou se tornando o arauto incondicional desta.[18] À sua maneira, Tovi foi também influenciado pela imagem: ela lhe ensinou os gestos que convinham e os que deviam ser banidos.

Em ambos os casos, as atitudes extremas de idolatria e de iconoclasmo são de alguma maneira "digeridas", sem qualquer alarde inútil, pela própria imagem. Isso também se apresenta, em geral, nas linhas de rumo da história das imagens no Ocidente. Antes da Reforma protestante, o Ocidente não conheceu crise iconoclasta comparável com a que ocorreu em Bizâncio nos séculos 8 e 9. Entretanto, tanto no Ocidente quanto em Bizâncio, o culto das imagens provocava as mesmas interrogações, as mesmas inquietações quanto à sua legitimidade na cultura cristã. Mas as respostas dadas foram diferentes. Estimuladas pela violência do iconoclasmo e a importância de suas implicações teológico-políticas, os teólogos gregos responderam ao desenvolver uma teoria do ícone ampla e sutil sem qualquer equivalente no Ocidente.

Aqui, é verdade, passado o tempo dos *Libri carolini*, as imagens não fizeram aflorar mais do que paixões locais. Elas não desempenharam nenhum papel nos debates da Reforma Gregoriana e na luta do "Sacerdócio e do Império". No século 11, no Ocidente, não era a teologia, e sim milagres que legitimavam as novas imagens e determinavam os limites toleráveis de seu culto. Obtido isso, em escala local e de modo pragmático, o Ocidente tentará, também, uma justificação mais teórica das imagens, necessária devido à contestação herética, à crítica verdadeira ou fictícia dos judeus e, de maneira geral, ao alargamento do campo dos confrontos ideológicos. No centro desse debate, estava ainda a questão crucial dos limites entre a veneração legítima das imagens cristãs e a idolatria. Daí em diante os milagres não eram mais um argumento suficiente para levar à convicção: eram também necessárias as provas da razão.

18 Ver, na presente obra, Liberdade e normas das imagens ocidentais.

CINDERELA CRUCIFICADA: A PROPÓSITO DO VOLTO SANTO DE LUCCA (SÉCULOS 13-15)*

As noções de milagre, maravilha ou prodígio dificilmente se enquadram em categorias bem delineadas. Mesmo as definições que certos autores medievais puderam dar, insistindo sobre as diferenças relativas aos gêneros narrativos – designados prioritariamente pelos termos *miracula* e *mirabilia* –, ou às causas dos fenômenos, reconhecendo para maravilhas e prodígios uma certa autonomia de natureza em relação a Deus – visto, entretanto, ao menos implicitamente, como causa primeira de todo acontecimento –, não bastam para render conta da "plasticidade" dessas noções, de seus recobrimentos, da mescla de seus significados, cada vez que os vemos sendo utilizados num contexto preciso. Este último consiste, ao mesmo tempo, numa situação de enunciação (narrativa de milagre ou lenda maravilhosa), e numa situação social, definida por lugares, atores e objetos concretos. Num determinado contexto parece impor-se aos contemporâneos, mais que o cuidado de uma distinção rigorosa das noções, uma disposição a se maravilhar diante de tudo o que, saindo do ordinário, leva a marca do sobrenatural. A raiz *mir-* é comum toda

* Retomado de Cendrillon crucifiée. À propos du Volto Santo de Lucques, em *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Age.* XXV Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur (Orléans, juin 1994). Paris: Publications de la Sorbonne, 1995. p. 241-272, e (parcialmente) de Les images d'une image. La figuration du Volto Santo de Lucques dans les manuscrits enluminés du Moyen Age. In: KESSLER, Herbert L.; WOLF, Gerhard (Éd.). *The Holy Face and the Paradox of Representation.* Bologne: Nuova Alfa, 1998. (Villa Spelman Colloquia, v. 6). p. 205-227.

uma família de palavras que, sem dúvida, não são equivalentes, mas exprimem todas o espanto diante da ruptura do curso ordinário das coisas e a participação de uma experiência visual: em sentido próprio ou figurado "Não se crê nos próprios olhos..."

Certos objetos suscitam tal atitude e, entre eles, gostaria de dar destaque ao que se denomina costumeiramente de "imagem milagrosas", que emergem no Ocidente latino no fim do primeiro milênio e que parecem entrar em cena sob os auspícios do sobrenatural. Atestado desde o fim do século 11, parece que pouco tempo depois de ter sido esculpido, o célebre crucifixo da catedral de São Martinho de Lucca, o Volto Santo, é uma dessas imagens. Seu caso é exemplar porque este imponente crucifixo é, ainda hoje, venerado em seu lugar original e se beneficia desde a Idade Média de uma documentação textual e iconográfica extremamente abundante. Tomando o cuidado de separar as implicações ideológicas, darei atenção às tradições relativas à origem maravilhosa do Volto Santo, e depois às que se referem a seus poderes miraculosos.

AS IMAGENS *ACHÉIROPOIÈTES*

A Idade Média, para usar uma expressão de Hans Belting, não era ainda uma "idade da arte" (*das Zeitalter der Kunst*), mas uma época da "imagem e do culto" (*Bild und Kult*),[1] fortemente ligada às crenças e práticas rituais do cristianismo. A referência fundadora da imagem cristã, modelo de toda imagem, era a imagem *achéiropoiète* (não feita por mão humana) – como mostramos precedentemente a propósito do crucifixo de Wåltham. Entre os séculos 11 e 12, a imagem de Cristo conhece transformações decisivas, nas quais, uma vez mais, as visões têm sua parte. Impunham-se, então, os grandes crucifixos em três dimensões, figurando o Cristo triunfante, com os olhos abertos, sempre vivo ou então já morto (como o *Gerokreuz* de colônia). O tipo acabado do grande crucifixo românico, objeto de culto, realizador de milagres, é o Volto Santo de Lucca, atestado desde a passagem do século 11 para o 12.[2] Desde o século 12, circulava a lenda de sua origem maravilhosa, à qual logo se juntou uma lista de seus milagres. Tomemos como marco cronológico a data aproximada de 1200, momento em que dois testemunhos, independentes um do outro, comparam o Volto Santo a outras imagem *achéiropoiètes* – as mais famosas de toda a cristandade.

1 BELTING, Hans. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes von dem Zeitalter der Kunst*. München: C. H. Beck, 1990. Tradução francesa: *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*. Paris: Le Cerf, 1998.

Esses dois testemunhos são de clérigos de origem insular, mas um e outro familiares à Itália. O primeiro é Gervásio de Tilbury (c. 1155- c. 1234), que compôs por volta de 1214-1215 os *Otia imperialia*[3] para seu senhor, o imperador Oto de Brunswick. O terceiro e último livro de sua obra é uma coletânea de relatos de "maravilhas" (*mirabilia*). Após ter enumerado certos prodígios atestados na Itália ou no reino de Arles, Gervásio consagra três capítulos a imagens que gozavam de grande reputação.

A primeira é "A face do Senhor em Edessa" (capítulo 23). Trata-se do Mandylion, do qual Gervásio lera a lenda apócrifa, já registrada por Eusébio de Cesaréia em sua *Historia Eclesiástica* (I, 13). Cristo em pessoa teria enviado ao rei Abgar, de Edessa, que desejava reencontrá-lo, um pano em que estava impressa a marca de seu rosto e de seu corpo inteiro. Gervásio acrescenta que essa imagem se encontrava conservada em Edessa, onde era exposta ao olhar dos fiéis no dia da Páscoa. Parecia assim ignorar sua trasladação para Constantinopla em 944, e também seu desaparecimento em data muito próxima, por ocasião da pilhagem de Constantinopla pelos cruzados em 1204.

Os capítulos seguintes são intitulados de "Uma outra face do Senhor", que trata a respeito do Volto Santo de Lucca (capítulo 24), e "A face do Senhor que chamam de Verônica" (capítulo 25). Este último capítulo, que

2 A obra de referência continua a ser SCHNÜRER, Gustav; RITZ, Josef M. *Sankt Kümmernis und Volto Santo*. Düsseldorf: L. Schwann, 1934. Novas hipóteses no catálogo da exposição do XII Centenário: BARACCHINI, C. M.; FILIERI, T. (Dir.). *Il Volto Santo. Storia e culto*. Catalogo della mostra, Lucca, 1982. Ver ainda: FERRARI, Michele C. Il Volto Santo di Lucca. In: MORELLA, Giovanni; WOLF, Gerhard. *Il Volto di Cristo*. Catalogo della mostra organizzata dal Palazzo delle Esposizioni et dalla Biblioteca Apostolica Vaticana (Roma, 9 decembre – 16 aprile 2001). Milano: Electa, 2000. p. 253-275.

3 Gervais de Tilbury, *Otia Imperialia*. Éd. G. W. Von Leibniz. Hanover, 1707. (Scriptores rerum brunsvicensium), t. I, p. 966-969; Tradução francesa: Gervais de Tilbury, *Le livre des merveilles*. Éd. Annie Duchesne. Paris: Les Belles Lettres, 1992. p. 37-43.

concerne à imagem conservada em São Pedro de Roma, deu ao autor ensejo de mencionar duas outras imagens românicas do Salvador, conservadas em Latrão: uma se encontrava *no* oratório de São Lourenço (*Sancta sanctorum*), enquanto a outra estava situada nesse mesmo palácio de Latrão, *perto* do oratório de São Lourenço – era a que sangrava continuamente desde que foi ferida por um judeu.

As cinco imagens citadas têm em comum o fato de serem figurações do Salvador. São, dessa maneira, comparáveis, o que permitiu a Gervásio de Tilbury dizer, por exemplo, que o segundo ícone de Latrão "não difere da Verônica da Basílica de São Pedro, nem da pintura que está no oratório de São Lourenço, nem do Vulto de Lucca". Em nenhum momento Gervásio diz ter visto pessoalmente uma ou outra dessas imagens, mas isso não parece ter sido impossível. Gervásio estudou em Bolonha e depois viveu na corte de Guilherme II, o último rei normando da Sicília. Ele também acompanhou até Roma seu senhor, o imperador Oto IV, quando este foi aí coroado pelo Papa Inocêncio III em 1209. No decurso da viagem, o imperador autorizou os administradores de Lucca a cunhar moeda com a efígie do Volto Santo, que desde essa época era considerado emblema da cidade.[4] Mesmo que Gervásio não o diga explicitamente, é muito provável que tenha visto o crucifixo na catedral de Lucca, pois diz ter contemplado a âmbula com o sangue de Cristo que se encontrava na igreja vizinha de Sarzana e tinha estreita ligação com o Volto Santo.

Nosso segundo testemunho é Geraldo de Câmbria (Giraldus Cambrensis) (1146-1223),[5] que foi a Roma quatro vezes (em 1199, 1201, 1202, 1203) para em vão defender as duas causas que mais amava: sua eleição à sede episcopal de São David, no País de Gales, e a autonomia em relação à metrópole de Canterbury. Desiludido após repetidos fracassos, e tendo voltado defi-

4 L. Tondo, Le monete di Lucca com l'immagine del Volto Santo, em, *Il Volto Santo...*, citado, p. 133-140.

5 Giraldus Cambrensis, *Speculum Ecclesiaem*, IV, 6. Éd. J. S. Brewer. London, 1873, (Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores, 21/4) p. 261 et seq. Sobre o autor e sua obra: BARTLETT, Robert. *Gerald of Wales 1146-1223*. Oxford: Clarendon Press, 1982; RICHTER, Michel. *Giraldus Cambrensis. The Grouth of the Welsch Nation*. Aberystwyth: [National Library of Wales], 1976; BOIVIN, Jeanne-Marie. *L'Irlande au Moyen Age. Giraud de Barri et 'la Topographia Hibernica* (1188). Paris: Honoré Champion, 1993.

nitivamente a seu país, foi aí que escreveu em torno de 1220, depois de muitas outras obras, o *Speculum ecclesiae*, um quadro geral do estado da Igreja. A quarta e última *distinctio* desta obra é consagrada à Igreja romana, ponto culminante desse "espelho da Igreja". Nessa parte, o autor descreve a história e as prerrogativas das cinco basílicas principais de Roma: São João de Latrão, São Pedro do Vaticano, São Paulo Extramuros, Santa Maria Maggiore, São Lourenço. Tendo enumerado os tesouros e as relíquias de Latrão, ele apresenta, no capítulo 6, duas imagens romanas particularmente insignes cujos nomes se correspondem: em Latrão, a *Uronica* (a imagem do Salvador do *Sancta sanctorum*) e em São Pedro a *Veronica*. Por fim, menciona uma terceira imagem que se distingue duplamente das duas anteriormente citadas, o Volto Santo, que não se conservava em Roma, e sim em Lucca, e que não é uma imagem "pintada", e sim "esculpida".

Assim, os textos de Gervásio de Tilbury e Geraldo de Câmbria, independentes um do outro, mas escritos na mesma época e em termos comparáveis, descrevem pelo menos três mesmas imagens. Mas seus testemunhos diferem em três pontos. Gervásio menciona duas imagens a mais que Geraldo (bem no início, o Mandylion de Edessa, e no fim, a imagem de Latrão ferida por um judeu). E a ordem em que um e outro enumeram as três imagens mencionadas é exatamente inversa, como se pode ver no quadro abaixo:

Gervásio de Tilbury:	Geraldo de Câmbria:
1. Mandylion	–
2. Volto Santo	1. Uronica
3. Veronica	2. Veronica
4. (Uronica)	3. Volto Santo
5. Segundo ícone de Latrão	–

Por fim, se nossos dois autores concordam em apresentar todas essas imagens como sendo de origem maravilhosa e dotadas de poderes miraculosos, no restante não dizem exatamente a mesma coisa.

Gervásio de Tilbury fala em segundo lugar do Volto Santo de Lucca. Ele resume brevemente uma fonte escrita (*Gesta de vultu lucano*) atestada desde o século 12, na qual um diácono chamado Leobinus conta a origem e o transporte maravilhoso desse crucifixo até Lucca. Após a Paixão, no

momento em que o corpo de Cristo foi retirado da Cruz num grande pano, "a imagem de todo o corpo apareceu impressa no pano". Depois do que, "à semelhança" dessa imagem milagrosamente impressa no tecido, Nicodemus esculpiu o crucifixo. Gervásio apresenta Nicodemus como o único autor do crucifixo, sem mencionar a intervenção sobrenatural, enquanto a lenda de Leobinus afirma, ao contrário, que um anjo esculpira milagrosamente o rosto de Cristo durante o sono de Nicodemus. Essa cena, que opõe a atividade artesanal do anjo à passividade sonhadora de Nicodemus, será figurada no princípio do século 15 em diversos manuscritos franceses, que não somente recolheram as tradições relativas ao Volto Santo, mas também verteram-nas em imagens (cf. fig. 24).[6]

Tendo constatado o acabamento milagroso do crucifixo, Nicodemus teria aí guardado o pano que contivera o corpo de Jesus quando da Deposição, assim como outras relíquias, inclusive uma âmbula com o sangue de Cristo. Entre essas relíquias, Gervásio menciona o umbigo e o prepúcio do Menino Jesus, embora observando que sua posse era reivindicada simultaneamente por Roma, na *Sancta sanctorum* de São Lourenço de Latrão, e na França, pela

---

6 Mâcon, Bibliothèque Municipale, ms. 3, fol. 225v. A lenda e os milagres do Volto Santo ocupam os fólios 220-247 desta *Legenda Áurea*, na tradução francesa de João de Vignay. Outro manuscrito contemporâneo da mesma obra, produto também do ambiente flamengo-borgonhês, idêntico pelo texto, mas apresentando iconografia sensivelmente diferente pela mão que executou e pela ordem das miniaturas: Bruxelas, Bibliothèque Royale, ms. 9228, fol. 83-395. Ver especialmente a miniatura do fólio 385v: o anjo esculpe a face do crucifixo enquanto Nicodemus repousa adormecido na relva. Para a comparação codicológica desses manuscritos e da parte do manuscrito de Mâcon conservado em Nova Iorque, ver CASWELL, J. M. A double Signing System in the Morgan-Mâcon Golden Legend. *Quaerendo. A Quarterly Journal from the Low Countries Devoted to Manuscripts and Printed Books*, 10/2, p. 97-112, 1980. O manuscrito da biblioteca vaticana, pal. lat. 1988, feito em Paris em 1400-1415 pelos irmãos Rapondi, mercadores sienenses, contém exclusivamente a tradução francesa da *Légende du Saint Voult de Lucques*, por João Golein. Cf. BARSALI, I. Belli. Le miniature della Legende de Saint Voult de Lucques. In: *Lucca, il Volto Santo e la Civiltà medioevale. Atti. Convegno internazionale di Studi*, Lucca, 1982, Maria Picini Fazzi, Lucca, 1984, p. 123-156. No fólio 1, Nicodemus dorme em seu ateliê, cercado de todos os instrumentos, enquanto o anjo voando põe a coroa sobre a cabeça do crucifixo. Muito mais ilustrado que os outros, esse manuscrito contém 27 miniaturas relativas à lenda e aos milagres.

Abadia de Charroux (deixa de mencionar as pretensões similares de Conques). Depois, Gervásio transcreve a oração que Nicodemus costumava recitar todo dia diante de sua obra. Ele observa, também, que o Volto Santo tinha os olhos abertos e um olhar "terrível". Por fim, relata o transporte miraculoso do crucifixo de Jerusalém até Lucca, por iniciativa do bispo Gilfredus, da região Cisalpina, "na época de Carlos Magno e de Pepino" (a lenda original apresenta mesmo a data de 742): o navio se deslocara sozinho, sem vela ou remadores, até a costa italiana, recusa-se a abandonar sua carga em Luni e assinala pelo contrário sua preferência por Lucca, local em que o Bispo João, o clero e os habitantes acolheram solenemente o crucifixo. Entretanto, "uma das âmbulas com o sangue do Senhor" foi doada como compensação a Luni, cuja sé episcopal foi depois transferida para Sarzana. Pode-se assim pensar que a outra âmbula do Precioso Sangue permanecia no Volto Santo.

Voltemo-nos agora para Geraldo de Câmbria. Também ele diz que o Volto Santo foi esculpido por Nicodemus e não menciona o papel do anjo. Insiste, no transporte do Volto Santo a Lucca, mas apresenta uma versão diferente da tradição habitual. Segundo ele, um "imperador romano" enviara quatro bispos para buscar relíquias em Constantinopla, de onde trouxeram o Volto Santo, uma âmbula com o sangue que um judeu tinha feito escorrer dele ao perfurar o seu flanco, uma âmbula com água recolhida nas mesmas condições, e, por fim, um dos cravos do pé ou da mão de Cristo. Chegando ao porto de Luni, os quatro bispos partilharam o butim: o Volto Santo coube ao de Lucca; a âmbula com o sangue coube ao de Luni, que o transferiu para quatro milhas de lá, na nova sé episcopal em Santa Maria de Sarzana; a âmbula com água foi para Mântua e o cravo para Parma.

Notemos, nesse testemunho, a duplicação da âmbula, como ocorre no fim do relato de Gervásio. Mas dessa vez essa duplicação permite repartir, entre dois lugares diferentes, não sangue, mas sangue e água. Além disso, aqui não se trata mais do sangue recolhido do próprio flanco de Cristo, mas do sangue e da água escorridos da *imagem* de Cristo vitimada por um sacrilégio, como ocorrera com o ícone de Latrão mencionado por Gervásio. Trata-se, na realidade, de uma mesma tradição, já acrescentada aos manuscritos do século 12 à lenda de Leobinus e que concerne ao ícone que começou a sangrar depois de ter sido ferido por um judeu de Beirute – segundo o testemunho do Pseudo-Atanásio (século 8).[7] A ambigüidade não deixa de ser muito significa-

tiva, pois costumava-se sublinhar que o sangue da imagem era o sangue do próprio Cristo.

Em terceiro lugar, Gervásio de Tilbury fala da *Veronica*. Ele se contenta em dizer que uma mulher com esse nome tinha a face de Cristo impressa num pano, sem dizer como ela o tinha procurado. O que reteve mais sua atenção foi a questão da identificação dessa mulher, associada, por vezes, à hemorroíssa que foi curada ao tocar a franja da vestimenta de Cristo, e à Marta, irmã de Lázaro. A mulher teria sido despossuída de sua preciosa imagem por ordem do imperador Tibério, mas por não querer separar-se dela, seguira a imagem até Roma. No momento em que o imperador doente pôs os olhos na imagem, foi curado e depois "se transformou de cordeiro muito manso num lobo muito cruel" em relação ao senado que se recusava a reconhecer Cristo. Fazendo eco à conversão de São Paulo, a expressão faz também de Tibério a prefiguração de Constantino. Por fim, Gervásio especifica que a Verônica se encontra conservada na Basílica de São Pedro e seu culto é efetivamente atestado numa capela da basílica desde o século 12. A *ostensio* solene da imagem dava lugar, por ocasião das principais festas de Cristo, à abertura de seu escrínio. O clero da basílica a transportava em procissão uma vez por ano ao hospital do Espírito Santo. Essa procissão gozava de um brilho particular desde 1216, depois que a imagem, segundo a tradição, moveu-se diante dos olhos do Papa Inocêncio III, que viu nisso um presságio (1216).[8]

Geraldo de Câmbria, por sua parte, estende-se mais a respeito da origem da imagem: Cristo teria realizado o "desejo" que Verônica tinha de o vê-

7 Mansi, XIII, ann. 787-814. Paris-Leipzig, 1902, col. 580. O sermão, falsamente atribuído a Atanásio, Bispo de Alexandria no início do século 15, sobre a imagem de cristo ferida por um judeu de Beirute (PG, t. 28, col. 795 et seq.) foi lido por Constantino, Bispo de Constantia de Chipre, no Concílio de Nicéia II (787), quando fez chorar de emoção os partidários da iconodulia. Sendo o argumento considerado inadmissível pelo partido adverso, não veio a ser retomado explicitamente pelos *Libri carolini*, que, todavia, denunciam (Livro 2, capítulo 14) aqueles que utilizam Atanásio para defender a adoração das imagens: MGH, *Leges*, sectio III, Concilia, t. II, Supplementum, Hanover-Leipzig, 1924. Sobre a tradução deste texto, ver GALTIER, E. Byzantina. *Romania*, 29, p. 501-527, 1900. Nos manuscritos, o milagre de Beirute é, em geral associado, desde o século 12, com a lenda do Volto Santo atribuída ao Diácono Leobinus.

8 DOBSCHÜTZ, Ernst Von. *Christusbilder. Unterschungen zur christlichen Legende*. Leipzig: [J.C. Hinrichs], 1899. I, p. 197-262; Hans Belting, citado, p. 200-203. Sobre

lo imprimindo seu rosto num véu que a mulher lhe estendera. Ao desejo da mulher de "ver o Cristo" faz eco, atualmente, ao desejo dos fiéis de ver a imagem, que, em São Pedro de Roma, encontra-se largamente dissimulada pelos véus estendidos diante dela. Assim, não resta dúvida de que em Roma, no início do século 13, a referência eucarística tende a assimilar o culto da imagem santa ao da hóstia. A importância reservada ao nome, sinal da verdade da imagem, tem o mesmo sentido. Tendo narrado as condições da chegada da imagem em Roma e, graças a ela, da cura milagrosa do imperador Tibério, Geraldo lembra o sentido etimológico e o valor simbólico da "Verônica": *Veronicam dici, quase veram iconiam*.

A imagem do Salvador do oratório de São Lourenço de Latrão tem direito da parte de Gervásio de Tilbury a uma breve menção incluída no capítulo 25, consagrado à Verônica. Gervásio especifica que essa imagem de Latrão foi pintada em madeira e que o Papa Alexandre III (1159-1181) a fez cobrir com um tecido de seda "porque ela aterrorizava aqueles que a olhavam longamente". Sabe-se que, desde o século 12, o rosto desse ícone grego do século 6, chamado *acheropita*, foi refeito por meio de uma tela pintada. Depois Inocêncio III o guardou num escrínio de prata. O ícone encontra-se ainda hoje conservado no mesmo local.[9]

Ao contrário, Geraldo de Câmbria confere a essa imagem lugar de primeiro plano, pois ela é a imagem tutelar de São João de Latrão, a primeira das

o culto romano, WOLF, Gerhard. *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*. Weinheim: VCH, 1990. p. 80-86. O milagre do ícone de Cristo, que se move diante do Papa Inocêncio III ("ita scilicet ut frons inferius, barba superius locaretur"), o que o levou a promover o culto da Verônica, é descrito por volta de 1240-1253 por Mathieu Paris, *Chronica Majora*. London: Ed. H. R. Luard, 1876 (Rer. Brit. Méd. Aevi Script. 57/3 [a.d. 1216-1239]), p. 7. O ms. Cambridge, Corpus Christi 26, fol. VII, figura três conjuntos de cabeças: a da Virgem com o Menino, a cabeça inclinada de Cristo morto e aquela, frontal com os olhos abertos, de Cristo e da Verônica. Cf. LEWIS, S. *The Art of Mathew Paris in the "Chronica Majora"*. Berkeley: University of California Press, 1987.

9 WOLF, Gerhard. *Salus Populi Romani. Die Geschichte römischer Kultbilder im Mittelalter*. Weinheim: VCH, 1990. p. 38-63 e, p. 328, o texto de Geraldo referente a essa imagem e a Verônica, curiosamente amputado da passagem sobre o Volto Santo; fig. 1, 20 e 21, reprodução do ícone de Latrão. ANDALORO, M. L'acheropita. In: PIETRANGELI, C. (Dir.). *Il Palazzo apostolico lateranense*. Firenze: Nardini, 1991. p. 81-89.

cinco basílicas primitivas de Roma. Ele parece ter sido o único a dar-lhe o nome *Uronica*, que em seu relato faz eco à *Veronica*. Pelas imagens principais correspondentes aos nomes, São João de Latrão e São Pedro do Vaticano fazem face uma à outra ou entram mesmo em competição. Para sublinhar o caráter particularmente venerável da *Uronica*, Geraldo traduz seu nome pelo adjetivo *essentialis*, mas seria mais exato dizer *coelestis*. A expressão seguramente designa uma imagem miraculosa e mesmo divina por sua origem. Ela teria sido produzida logo após a Ascensão de Cristo, a pedido de Maria, por São Lucas, qualificado de *pictor mirabilis*. O evangelista teria trabalhado nela diversas vezes, seguindo as indicações de Maria, pintando cada membro, apagando e corrigindo, mostrando, enfim, a obra acabada ao olhar atento da Virgem. Esta indica sua aprovação pronunciando uma expressão quase eucarística: "Este é meu filho."[10] A forma não tem qualquer ambigüidade: a imagem de Cristo é Cristo, assim como a hóstia é o corpo de Cristo, sua Presença real. A aproximação com a eucaristia é, ainda, mais perceptível, porque, segundo Geraldo, Lucas, não contente de pintar uma única imagem, fez "duas ou três". O número preciso importa pouco, pois cada imagem nova é tão autêntica quanto a primeira, como as hóstias, que se multiplicam à vontade sem nada perder da Presença real.

O OCIDENTE MARAVILHOSO

A comparação dos testemunhos paralelos de Gervásio de Tilbury e Geraldo de Câmbria e de outros textos contemporâneos permite colocar em evidência as características originais das imagens *achéiropoiètes* no Ocidente, no princípio do século 13. Eles dizem respeito à percepção dessas imagens, sua origem maravilhosa, as condições miraculosas de sua chegada no Ocidente,

10 *Lucas vero Evangelista medicus erat, tam corporum egregius quam animarum eximius, et pictor quoque mirabilis; qui cum matri Jesu post ascensionem adhaesisset, inquit ei Maria: 'Luca, quare non depingis Filium meum?'. Cum ergo ipsa indicante prius singula membra pinxisset et post multarum deletionum correctiones tandem in unam imaginem conjuncta matri obtulisset, ipsa imaginem diligentius intuita subjunxit: 'Hic est Filius meus'. Tales fecit duas vel tres, quarum una habetur apud lateranensem ecclesiam, scilicet in Sancta sanctorum.*

seu papel na representação do espaço político e religioso. Combinando-se, determinam as condições de reconhecimento das imagens miraculosas.

Esses traços fundamentais definem, primeiramente, uma ordem visual. Ora, como dissemos, o que importa em primeiro lugar nas palavras "milagre" ou "maravilha", é a raiz *mir* – que denota o "ver". Notemos, com efeito, a insistência sobre os olhares lançados sobre essas imagens e, inversamente, sobre os olhares das próprias imagens. A Virgem olha atentamente (*diligentius intuita*) a imagem de seu filho, antes de nela reconhecer quem perdera. A imagem "essencial" (*Uronica*) ou a verdadeira (*Veronica*) preenchem o vazio deixado pela Ascensão. Ao desejo da imagem da Virgem corresponde o "desejo de ver" da hemorroíssa e, mais tarde, a "grande devoção do olhar" (*magna similiter reverentia [...] inspicitur*) dos fiéis que buscam identificar a Verônica por trás de seus véus, enquanto ela é subtraída a seus olhos. A impossibilidade de ver não faz mais do que intensificar o sentimento de uma presença insigne, que escapa à percepção comum dos sentidos. Da mesma maneira ocorre, como havíamos lembrado, com o "desejo de ver" a hóstia durante a elevação ou por ocasião da festa de Corpus Christi.[11] A esses olhares legítimos, todos sancionando o valor sobrenatural da imagem, opõe-se a curiosidade culpada de um papa que perdeu a visão porque teve a "presunção de examinar" a imagem de Latrão (*inspicere praesumpsisset*).

O que está aqui em causa seria o olhar do "conhecedor de arte", que reconhece apenas o valor estético da imagem, ou o olhar do cético, que não reconhece a origem e o poder miraculoso da imagem? Para se proteger, esse Papa teria mandado recobrir a imagem de ouro e de prata, com exceção de uma parte da qual escorria óleo continuamente. Sob uma forma um pouco diferente, Gervásio de Tilbury diz quase a mesma coisa a propósito do papa Alexandre III, que temia o olhar mortal da imagem. Os olhos da imagem milagrosa são o lugar de uma interação entre o visível e o invisível. Fixam os homens "direto nos olhos", exigindo-lhes o mesmo olhar.[12] Observam e avaliam os ímpios, mantendo-os sob a ameaça de um castigo imediato.

11 RUBIN, Miri. *Corpus Christi. The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

12 A questão da interação pelo olhar é amplamente tratada no *Liber miraculorum sancte Fidis*. Cf. na presente obra "A legitimação das novas imagens em torno do ano mil".

O segundo traço maravilhoso dessas imagens liga-se à sua origem. Não somente elas têm a reputação de serem muito antigas, mas parecem remontar ao próprio Cristo. Passam por ser contemporâneas e quase "consubstanciais" a seu protótipo, Jesus. Com exceção da *Uronica*, pintada por São Lucas, todas procedem de uma *impressão* original da face ou do corpo de Cristo num pano, enquanto este estava vivo (para o *Mandylion* ou a Verônica) ou morto (para o Volto Santo). A impressão pelo contato garante a reprodução idêntica, a impregnação do tecido pelo corpo divino, e também a ausência da intervenção da mão humana: a imagem *achéiropoiète* é uma obra divina, não um artefato humano. E se a única exceção a esta regra diz respeito a *Uronica*, essa foi pintada por São Lucas segundo as indicações atentas da Virgem, principal testemunho da vida terrena de Cristo. Guiado por ela, o santo não fez mais do que reproduzir a imagem de memória que a Virgem tinha conservado de seu filho após a Ascensão. Dessa forma, o milagre não foi menor do que nos outros casos e decorreu também de uma espécie de *impressão*.

Ora, havia aí um esquema mais geral e, sem dúvida, muito importante na cultura daquele tempo. A necessidade de uma impressão original é sublinhada em termos análogos a propósito de outras imagens do Salvador por Roberto de Clari, testemunha ocular da conquista de Constantinopla pelos cruzados em 1204. Em Santa Maria de Blaquerna, ele menciona a presença do sudário que levava a marca do corpo morto de Jesus.[13] Numa outra igreja, estava conservada a mesa de mármore onde o corpo de Cristo foi colocado depois da Paixão, sobre a qual se viam, ainda, traços das lágrimas da Virgem. Numa capela do Palácio de Bucoleon, pode-se ver também, expostos em dois ricos vasos suspensos com correntes de ouro, uma "toalha" e uma "telha", tendo ambos as marcas impressas de Cristo. Roberto de Clari menciona sua origem: trabalhando para refazer o teto da casa de uma mulher piedosa, um cobridor de telhados viu Cristo lhe aparecer. Este último pôs o pano do homem sobre seu

13 CLARI, Robert de. *La Conquête de Constantinople*. Éd. Ph. Lauer. Paris: Champion, 1924. (CFMA, 40). p. 82 et seq. Sobre o autor, *Dictionnaire des Lettres Françaises, Le Moyen Age*. Nouvelle édition. Paris: Fayard, 1992. p. 1.283-1.285. Sobre o sudário, CÉLIER, Odile. *Le Signe du linceul. Le saint Suaire de Turin*: de la relique à l'image. Paris: Le Cerf, 1992. p. 36 et seq.

rosto, que ficou impresso no tecido. Para proteger a preciosa impressão, o cobridor maravilhado colocou o pano sobre uma telha, que por sua vez ficou impressa devido ao contato. As duas imagens são iguais, o que sublinha à sua maneira a correspondência das palavras "toalha" e "telha". Elas são idênticas, mas necessariamente invertidas, como as duas faces de Cristo figuradas lado a lado como se tivessem sido impressas num tecido branco num manuscrito grego do século 11 da Vida de *São João Clímaco* (fig. 30). As duas faces são rigorosamente semelhantes, mas invertidas, como se cada uma fosse a imagem oposta da outra ou seu reflexo num espelho. Com efeito, voltadas respectivamente para a direita e a esquerda, elas se opõem em relação ao eixo de simetria da página. E um jogo sutil de inversão de cores opõe paralelamente os dois tecidos, a decoração de um sendo vermelha sobre fundo branco, e o do outro, sendo branco sobre fundo vermelho. A lenda apresenta estas duas imagens invertidas da Santa Face como a réplica neotestamentária das Tábuas da Lei, o que mostra que a estrutura de um díptico é bem intencional.[14]

Entretanto, o contato não é o modo mais freqüente de duplicação e multiplicação da imagem original. Segundo Geraldo de Câmbria, São Lucas pintou depois "duas ou três" imagens de Cristo idênticas à *Uronica* de Latrão. Segundo a narrativa da origem do Volto Santo atribuída ao Diácono Leobinus, a imagem original foi transposta do tecido milagrosamente impresso num suporte de madeira que o anjo, mais ainda que Nicodemus, esculpiu à semelhança de Cristo. O tecido foi assim colocado na escultura: de algo que *continha* a *impressão* do corpo, ele se tornou o *conteúdo* de uma escultura que, não menos milagrosamente, *exprimia* essa mesma efígie. Dessa maneira, o Volto Santo era, como a *majestas* de Santa Fé, uma estátua-relicário.

14 Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Rossinensis gr. 251, fol. 12v (século 11). A imagem aparece na *Vida de São João Clímaco do Monte Sinai*, escrita pelo Monge Daniel. A inscrição em caracteres gregos, que domina as duas imagens, "PLAKES PNEUMATIKAI", significa "tábuas espirituais" e faz referência às Tábuas da Lei de Moisés, que anunciam a Nova Aliança na pessoa de Cristo. Essas duas imagens da Santa Face foram identificadas como sendo o Mandylion (com as franjas do tecido) e o Keramion (a telha de terracota) por KESSLER, Herbert. Pictures Fertile with Truth: How Christians Managed to Make Images of God without Violating the Second Commandment. *The Journal of the Walters Art Gallery*, 49-50, p. 61-62, 1991-1992. Agradeço a Odile Célier por ter chamado minha atenção para essa imagem.

Figura 30 – Duas Santas Faces invertidas, *Vida de São João Clímaco* (século 11).

Essa concepção da reprodução idêntica, por contato ou por outro modo sobrenatural, permitia explicar, sem contradição aparente, a multiplicidade de imagens de um mesmo tipo, o caráter contingente de sua difusão no espaço e no tempo e, simultaneamente, a permanência e unicidade de seu poder milagroso. Com efeito, a aparência de vida da imagem, a ameaça de seu olhar terrível sobre aqueles que não eram dignos de olhá-la, o óleo ou o sangue que dela escorriam, os milagres que realizava, eram provas desse poder sem fim. Todas as Verônicas são A Verônica, bastando ver sua imagem num livro de horas para se beneficiar de suas graças espirituais.[15] Uma vez mais se verifica, nesse paradoxo de uma identidade e eficácia preservadas sem alteração, a despeito de uma multiplicação *a priori* ilimitada, a prevalência do modelo eucarístico.

15 Tal era a função da imagem da Verônica até nas *Horas de Iolanda de Soissons*. New York: Pierpont Morgan Library, ms. M 729 (v. 1275-1285), fol. 15, reproduzida por Hans Belting, citado, fig. 30 e p. 104.

Um terceiro traço maravilhoso reside no domínio do espaço simbólico da cristandade. Aí é que se tornam mais precisas as implicações reais do maravilhoso. As três imagens, que são objeto de comentários cruzados de Gervásio de Tilbury e Geraldo de Câmbria, têm em comum o fato de serem, no Ocidente, testemunhos físicos do próprio Cristo. A *translatio* dessas imagens no Ocidente é outra de suas características fundamentais. O Mandylion de Edessa tinha também sido transferido, mas somente até Constantinopla (onde Roberto de Clari não menciona sua presença, que Gervásio de Tilbury também ignora). Gervásio e Geraldo nada dizem da chegada muito antiga da *Uronica* em Roma, mas concordam em lembrar que a própria Santa Verônica acompanha sua imagem epônima de Jerusalém a Roma, onde curou o imperador Tibério. Para o Volto Santo, Gervásio se mostra conforme à lenda de Leobinus, segundo a qual uma nave sem vela nem remador teria levado o grande crucifixo da Terra Santa até a costa italiana, de onde foi transferido solenemente a Lucca. Já se viu que a versão proposta por Geraldo é diferente, pois, segundo ele, não foi um, mas quatro bispos italianos que levaram o célebre crucifixo, e não de Jerusalém, mas de Constantinopla.

A essas diferentes versões, soma-se ainda outra, de um poema francês do século 13 intitulado Le Saint Vou de Luques (O Vulto Santo de Lucca).[16] Nesse poema de 509 versos, o mito ganha mais amplitude ainda, ligando a história do Volto Santo à lenda da Invenção da Santa Cruz. A articulação das duas narrativas se opera em torno das figuras de Davi, "rei da Grécia", e de sua esposa Elaine, filha do "imperador de Roma" e irmã de Vespasiano. Facilmente se reconhece nela um duplo da mãe do imperador Constantino, do qual, entretanto, o poema não faz qualquer menção. Dois sonhos que se correspondem, o de Elaine, no início da narrativa, e o de seu esposo Davi no verso 357, dividem a narrativa em duas grandes seqüências. No início do poema, Elaine sonha que, além dos mares, vivem as testemunhas da Paixão de Cristo. Por sua insistência, seu esposo conquista Edessa, onde o casal encontra José de Arimatéia, e depois Jerusalém, o reino de Herodes, onde Nicodemus lhe permite descobrir a cruz de Cristo. Voltando a seu reino, Davi sonha por sua vez: ele recebe de um anjo a ordem de fazer três crucifixos (verso 361). Nicodemus

16 FOERSTER, W. Le Saint Vou de Lucques. In: *Melanges Chabaneau*. [S.l.: s.n.], 1907. (*Romanische Forschungen*, 22) p. 41, v. 357 et seq.

é encarregado de esculpir o primeiro, mas, como na versão de Leobinus, ele não consegue acabar sozinho o trabalho. Dessa vez, não é um anjo, mas Jesus em pessoa que intervém para segurar sua mão e advertir que, se Nicodemus insistir em eliminar uma bossa do nariz da imagem, esta sangraria como tinha ocorrido com seu próprio corpo na cruz (verso 372):

> *Tout le primier a fait Nicodemus:*
> *Quand ot mis sus et l'argent et l'asur,*
> *Garde a son nes et voit qu'il fu boçus,*
> *Oster en vot, mes ne plot a Jhesu.*
> *Li sains Espris est ou Vu descendus:*
> *'Nicodemus, dist il, n'en taille plus!*
> *Se plus m'adoises ne de fer ne de fust,*
> *Je sannerai si comme fist Jhesus,*
> *Quant de la glave fu ou costé ferus.'*
> *Nicos l'entent, mou en fu esperdus,*
> *Il chiet a tiere maintenant estendus.*
> *Quant se redraiche, si est u Vou venus,*
> *Si li baisa les piés cent foi set plus.*
>
> *Primeiramente, Nicodemus o fez:*
> *Tendo-o coberto de ouro, de prata e de azul,*
> *Ele olhou o nariz e viu uma bossa.*
> *Ele quis cortá-la, mas aquilo não agradou a Jesus.*
> *O Espírito Santo desceu sobre o Vulto:*
> *"Nicodemus, disse-lhe, não cortes mais!*
> *Se me tocares uma vez mais com ferro ou madeira*
> *Eu sangrarei, como Jesus,*
> *Quando a lança perfurou seu flanco."*
> *Nico entendeu, e ficou muito perturbado,*
> *E caiu estendido no chão.*
> *Quando acordou, foi até o Vulto,*
> *E beijou-lhe os pés mais de cem vezes.*

Notemos como a escultura, que é um objeto material inerte, anima-se pela infusão do Espírito Santo, que lhe confere a capacidade de falar, mover-se e se fosse preciso até sangrar. Se a imagem é destacada em sua origem com a marca do sobrenatural, ela não manifesta seu caráter maravilhoso e, como se verá, seu poder miraculoso, a não ser em momentos particulares e pela graça de uma intervenção divina singular.

O Rei Davi manda fazer os dois outros crucifixos que o anjo ordenara, e depois "jogar" todos os três no mar. Cada um deles conhece um périplo singular: um acaba por chegar em Brindisi (Brandis), o outro em Roma e – se se trata afinal do mesmo – à Rue no Ponthieu, para escapar ao "imperador de Paris", responsável pelo martírio de São Dionísio!.[17] O de Nicodemus não é outro senão o "Vou de Luques", que, logo ao chegar, realiza o grande milagre de que se falará adiante.

Assim, no poema francês e nos testemunhos em latim, o Volto Santo e outros crucifixos, quase tão veneráveis, viajam do Oriente ao Ocidente, e apenas aí, e cada vez num local bem determinado, é que se estabelece seu culto. Ademais, como na versão relatada por Geraldo de Câmbria, e em menor grau na de Gervásio de Tilbury, a multiplicação de objetos maravilhosos (neste caso, três crucifixos, e noutro caso, um crucifixo e duas santas âmbulas ou os cravos da cruz) garante sua distribuição entre diversas cidades, desenhando assim uma espécie de geografia sagrada.

Em todo caso, o modelo é bem o de uma *translatio* do Oriente ao Ocidente, que agora diz respeito às imagens santas, assim como antes se referiu ao centro administrativo do império, ao centro de estudos ou aos restos dos corpos santificados (*translatio imperii, studii, corporum*). Nossas imagens também são plenamente *ocidentais*, mesmo se, ligando-se miticamente ao Oriente, à Terra Santa, ao lugar de origem, elas adquiram uma legitimidade necessária.

Certamente que, por volta de 1200, a idéia de uma circulação de imagens de leste para o oeste exprime uma realidade objetiva: os ícones bizantinos são efetivamente muito prezados na Itália desde o século 12. As tentativas

17 FOERSTER, W. Le Saint Vou de Lucques. In: *Melanges Chabaneau*. [S.l.: s.n.], 1907. (*Romanische Forschungen*, 22), v. 399. "Le Voult de Rue" desapareceu. Ele era conservado na Capela do Saint-Esprit, edificada especialmente nos séculos 13-14 e que, ela, felizmente se encontra conservada.

de reconquista de Jerusalém, a tomada de Constantinopla pelos cruzados em 1204 e o afluxo de relíquias e de ícones preciosos daí resultantes constituem, efetivamente, o quadro material do imaginário aqui estudado.[18] Mas esse imaginário reclama uma explicação suplementar, pois ele se expressa na mesma época bem mais amplamente ainda, até na literatura arturiana.

No *Roman de l'estoire dou Graal ou Joseph d'Arimathie* (Romance da Estória do Graal ou José de Arimatéia), de Roberto de Boron, o Graal (um "veissel"*, como aqueles que, segundo Roberto de Clari, continham a toalha e a telha) foi milagrosamente dado a José de Arimatéia na prisão em que os judeus o tinham lançado após a Paixão. Tendo José sido libertado pelo imperador Vespasiano (que Verônica tinha permitido a cura ao levar-lhe a efígie do Salvador), Bron, que era seu cunhado, junto com seus companheiros, transportaram o Graal ao Ocidente, até Avalon.[19] Na *Première Continuation de Perceval* (Primeira Continuação de Perceval), o Graal que José detinha chega mesmo a ser associado ao Vulto que Nicodemus deu forma e que os ouvintes do poeta puderam contemplar em Lucca:

Qui a Lueques avés esté
Veü l'avés et esgarde.[20]

Vós que estivestes em Lucca,
O tereis visto e olhado.

Aqui, as duas navegações, a do Graal rumo à "Ilha Branca" (a Cornualha) e a do Volto Santo rumo a Lucca, são explicitamente colocadas em paralelo. Seu

---

18 Hans Belting, citado, e Id., *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*. Berlin: Gebr. Mann, 1981. p. 199 et seq.

* Vaso (N.T.)

19 BORON, Robert de. *Roman de l'Estoire du Graal*. Éd. W. A. Nitze. Paris: [s.n.], 1927. (CFMA 57) v. 1483 et seq. Sobre o autor, ver o *Dictionnaire des Lettres Françaises, Le Moyen Age*. Nouvelle édition. Paris: Fayard, 1992. p. 1.280-1.281.

20 *The Continuation of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes*, v. III, 1, *The First Continuation, Redaction of Mss. A, L, P, R, S*, éd. W. Roach, Philadelphia, 1952, v. 7, p. 604 et seq. Ver *Dictionnaire des Lettres Françaises, Le Moyen Age*. Nouvelle édition. Paris: Fayard, 1992. p. 1.127-1.128.

ponto de partida é o mesmo, mas de chegada é bem diferente. Com efeito, a geografia mítica, que compõe todos esses objetos maravilhosos (relíquias, imagens, vasos e o Graal), em torno de 1200 apresenta implicações ideológicas e políticas que diferem segundo a origem e os usos de diversas narrativas.

Várias escalas articuladas, com efeito, nessa representação de espaço. A mais ampla engloba toda a cristandade, opondo ao Ocidente um Oriente que se desdobra entre a Terra Santa, considerada origem de tudo, e Constantinopla, que os latinos acabam por se tornar senhores, e que desempenha um papel de ponto de passagem. Perante o Oriente, o Ocidente exalta seu novo centro religioso, Roma, líder da Igreja universal. Contudo, na Itália, outros centros regionais fazem valer suas prerrogativas, em nome de uma ideologia ao mesmo tempo cívica e episcopal. Entre eles, a distribuição das imagens e das relíquias milagrosas permite demarcar o território e estabelecer hierarquias: se, de nosso ponto de vista, Lucca ocupa evidentemente um lugar preeminente, precisou compor não somente com Roma, mas com Luni e Sarzana, Mântua, Parma, ou mesmo, por pouco que as coisas sejam vistas desde a França, Roma, Brindisi, Paris, Rue.

Notemos, também, que só o espaço interior de Roma constitui um campo de rivalidades e de interações similares, reproduzindo ou constituindo o modelo das estruturas de toda a cristandade: aqui, por meio de *Uronica* ou *Veronica*, verifica-se a oposição entre São João de Latrão, a velha residência dos papas desde o princípio da Alta Idade Média, e São Pedro do Vaticano, que com Inocêncio III, promotor do culto universal da Verônica, viu confirmar seu papel de novo centro do poder pontifical.

Nesse espaço eclesiástico e latino da cristandade, que as imagens milagrosas contribuem para centralizar em Roma, o Mandylion, que em sua marcha para o Oeste jamais ultrapassou Constantinopla, não desempenha mais papel algum. Gervásio de Tilbury é o único a mencioná-lo e não vê nele mais do que o modelo original das imagens propriamente ocidentais, as únicas que lhe importavam verdadeiramente.

O espaço cristão latino, e mais precisamente pontifical, episcopal e cívico, como ele é aqui sonhado, difere bem do que a literatura vernácula constrói imaginariamente na mesma época em proveito da aristocracia laica da França. De modo significativo, se o eixo Oriente-Ocidente se impõe tanto em Roberto de Boron quanto na *Première Continuation de Perceval* (Primeira Continuação

de Perceval), ele se faz contornando e ultrapassando a Itália pontifical e romana: a Verônica vem a Roma e o "Saint Voult" a Lucca, mas o Graal ganha um outro centro mítico, a Cornualha, o centro da legenda arturiana.

Se as imagens *achéiropoiètes* não têm verdadeiramente autor, têm um lugar, que elas mesmas escolheram, para onde foram levadas milagrosamente e exercem seus poderes miraculosos. Entretanto, as condições nas quais demarcavam seu território mudaram fortemente no decurso dos séculos. Nossos dois testemunhos privilegiados nos ajudam também a explicar essas transformações.

Nas proximidades do ano mil, a *majestas* de Santa Fé de Conques ou a da Virgem com o Menino de Clermont pertenciam exclusivamente a um mosteiro ou a uma igreja, a uma comunidade de monges e de clérigos. Elas lhes asseguravam proteção e riqueza e socorriam aqueles que faziam peregrinação a esse lugar. O poder dessas estátuas-relicário era, antes de tudo, local, mesmo que sua reputação pudesse exercer-se mais longe. Contudo, se um perigo maior ameaçava o conjunto de igrejas de uma região, todas as imagens se juntavam para unir esforços. O *Livro dos milagres de Santa Fé de Conques* descreve uma certa associação por ocasião do Sínodo de Rodez: cada *majestas* era guardada dentro de sua própria tenda, e as tendas em linha lembravam um verdadeiro "exército" (*acies*), que se opunha às forças feudais hostis. Solidárias apenas nas provações, as estátuas-relicário mantinham-se de fato autônomas e rivais, cada uma procurando fazer mais milagres que a vizinha.[21] Nesse sentido, pode-se dizer que elas expressam perfeitamente a estrutura segmentar da sociedade feudal do princípio do século 11. Mas isso não durou.

Por volta de 1200, pelo contrário, se o Volto Santo de Lucca era também uma imagem local, por suas funções diferia profundamente das majestades anteriores. Não estava ligado apenas à Catedral de São Martinho e à história

21 Ver a relação por Bernard d'Angers, no *Liber Miraculorum sancta Fidis* (t. 28) do Sínodo de Rodez: "O bispo, segundo o costume da Província, ordenou aos monges e aos cônegos de diversos mosteiros de sua diocese de levarem para aí os relicários e as caixas de seus santos, e os fez dispô-los e distribuí-los em pavilhões e tendas estendidas no campo. Essas caixas reluzentes de ouro, prata e pedras preciosas, mantidas em ordem como uma legião celeste e brilhante, ofereciam o mais magnífico espetáculo". Sélestat, Bibliothèque humaniste, ms. 22, fol. 44; fac-simile e tradução, *Livre des miracles de sainte Foy*, 1094-1994. Sélestat: Les amis de la Bibliothèque de Sélestat, 1994. p. 48.

de seus bispos. Era o emblema da cidade, reproduzido nas moedas de Lucca a imagem tutelar da cidade festejada todos os anos, por ocasião da grande *Luminaria* de 13 de setembro – dia em que a Igreja universal celebra a exaltação da cruz. Para essa festa, toda a população e o governo da comuna se associam com o clero da cidade. Os estatutos de Lucca, em 1308 e ainda em 1372, consideram obrigatória, sob pena de multa, a participação na procissão de todos os cidadãos com idade entre 14 e 70 anos. As mulheres aí se fazem presentes em grupo, como os homens.[22] A comuna contribui diretamente para a manutenção do crucifixo e, em 1382, o camerlengo geral da cidade desembolsa 100 florins "para as reparações e os ornamentos do Volto Santo de Lucca". Só para ele, o caixa da comunidade dispensava anualmente entre 300 e 360 libras para a compra de cera. Em Lucca, a anistia dos prisioneiros não era concedida por ocasião da Páscoa, como geralmente ocorria em outras cidades, mas por ocasião da festa de sua imagem tutelar. Ademais, desde o século 12, os mercadores de Lucca levaram para longe o renome de seu crucifixo, até em Flandres, fundando em todas as cidades, em Paris por exemplo, não somente filiais comerciais, mas também confrarias do Volto Santo.[23] Este estrutura localmente a "religião cívica" e fundamenta sua expansão nas proximidades da cidade.[24] Assim sendo, ele não se insere numa estrutura social regional de tipo segmentar, mas numa representação hierarquizada de um espaço muito mais vasto, à escala da cristandade, multipolar e cada vez mais centralizado. O mesmo vem a ocorrer no interior de Roma, onde distintas basílicas afirmam cada uma suas prerrogativas, mas devem obedecer a uma hierarquia, ou ao

22 *Il Volto Santo...*, citado, p. 104 et seq. A procissão de 13 de setembro está figurada em três miniaturas do manuscrito de Lucca, Biblioteca Statale, Deposito Tucci-Tognetti (v. 1312), fol. 5v e 6, reproduzido em Ibid., p. 156-157, fig. 16-17. No exterior da catedral, os homens e as mulheres, ricamente vestidos, tendo cada um círio aceso, compõem grupos separados. Na catedral, diante do Volto Santo exposto na capela, o clero é precedido por dois dignitários laicos que carregam círios maiores, talvez oferecidos pela comuna.

23 MIROT, Léon. *Études lucquoises*. Paris: [s.n.], 1930, e ESCH, A. Viele Loyalitäten, eine Identität. Italienische Kaufmannskolonien im Spätmittelalterlichen Europa. *Historische Zeitschrift*, 254, p. 581-608 (especialmente p. 591 et seq.), 1992.

24 Ver VAUCHEZ, André (Dir.). *La religion civique à l'époque médiévale et moderne* (Chrétienté et Islam), Actes du colloque de Nanterre (21-23 de junho de 1993), Roma, École Française de Rome, 1995.

menos procurar, com a intercessão do ícone, a colocá-la em causa. Uma vez por ano, no dia da festa da Assunção, a imagem do Salvador, de Latrão (a *Uronica*), vem em procissão prestar homenagem, em Santa Maria Maggiore, ao ícone da Virgem dita *Salus Populi Romani*.

Durante esse tempo, a Verônica, de São Pedro, adquire, graças a Inocêncio III, uma glória muito nova e um culto prestigioso. A proximidade do novo palácio pontifical, onde os papas se instalarão definitivamente após o retorno de Avinhão, acabará de assegurar-lhe uma preeminência universal sobre todas as outras imagens. A multiplicação das representações da Verônica no conjunto de imagens* do fim da Idade Média é a prova evidente de seu sucesso, que é também o da centralização política e religiosa da Igreja romana. As metáforas eucarísticas, aplicadas no início do século a diversas imagens do Salvador, encontram então sua plena justificação: como para o Corpus Christi, cuja festa foi imposta pelo papa a toda a cristandade em 1264, a Verônica, estabelecendo uma filiação direta entre Cristo e a Igreja romana, lembra universalmente as prerrogativas eminentes do soberano pontífice. Não foi assim por acaso que os partidários do Império se lançaram contra ela quando do saque de Roma de 1527, data em que desapareceu, assim como o Mandylion de Edessa tinha desaparecido de Constantinopla quando da tomada da cidade pelos cruzados em 1204. Em ambos os casos, uma página da história tinha sido virada, o que justificava uma renovação dos pontos de apoio simbólicos do poder.

O SAPATO DE CRISTO

Não somente o espaço-tempo do Volto Santo se encontra saturado do maravilhoso, mas sua imagem parece ser dotada de poderes milagrosos. Desde o século 13, uma lista de treze milagres, escrita em latim, juntou-se à narrativa da origem e translação da imagem. No século 14, o conjunto desses textos veio a ser traduzido em francês e diversos manuscritos do século 15 foram enriquecidos com numerosas miniaturas.[25]

* No original, *imagerie*. (N.T.)

25 Cf. Infra.

Os milagres atribuídos ao Volto Santo são de diversos tipos, a maioria dizendo respeito a possessos libertados do demônio ou a doentes (uma criança cega, um paralítico, uma menina cuja mão tinha secado) curados diante do crucifixo. Notemos que os beneficiados por esse tipo de milagre são, em todos os casos, crianças, jovens ou "donzelas" (uma delas tinha 12 anos). É também considerada miraculosa a revelação feita, em duas ocasiões, por Gregos a habitantes de Lucca que foram em peregrinação a Jerusalém, sobre a origem e o conteúdo do Volto Santo conservado em sua cidade. Dois outros milagres têm valor cultual explícito. Um permite a um jovem rapaz simples aprender a orar diante da imagem sob a inspiração do Espírito Santo, enquanto, numa outra narrativa, um rapaz alemão curado milagrosamente recebe a ordem de fabricar uma mesa dourada para colocar o Volto Santo. Dito de outra maneira, se a lenda narra a chegada do Volto Santo, os milagres, na seqüência, contribuem para descrever sua instalação definitiva em sua igreja.

Dois milagres são muito particulares, o que explica serem por vezes citados sozinhos, separados da lista dos demais. Trata-se do primeiro da série, o de um jogral a quem o Volto Santo deu seu sapato, e do último da série, relativo a um jovem rapaz acusado injustamente de assassinato que foi salvo pelo Volto Santo no exato momento em que teria a cabeça cortada. O relato feito pelo abade dinamarquês Nicolau de Thingeymar, de sua passagem por Lucca em 1154, menciona apenas esses dois milagres, os únicos em que o Volto Santo fala.[26] Quanto ao poema francês já citado, *Le Saint Vou de Luques*, reproduz apenas o milagre do jogral. O mesmo ocorre no testemunho de Buoncompagno da Signa que, no princípio do século 13, explicita as dúvidas de um homem da lei (*jurisperitus*) em relação à origem sobrenatural do crucifixo e de seu poder miraculoso sobre as mulheres no parto. O milagre do jogral, com efeito, é considerado capaz de convencer os incrédulos e confundir os críticos.[27]

Mencionado separadamente ou à frente de outros milagres atribuídos

26 G. Sforza, *Bibliografia storica dellà Città di Luni e suoi Dintorni*, 1910 (Memorie della R. Academia delle Scienze di Torino, s. II, LX), Parte II, p. 261: *Iter diei a Luna Lucam ducit. Hic est sedes episcopalis ad ecclesiam Mariae [cor. Martini] ubi asservatur effigies, quam ad ipsius Christi vultum fabricare fecit Nicodemus, quae bis locuta fertur, altera vice pauperi calceos [sic] dans, altera pro vivo accusato testimonium ferens.*

27 SCHNÜRER, Gustav; RITZ, Josef M. *Sankt Kümmernis und Volto Santo*. Düsseldorf: L. Schwann, 1934. p. 163-164.

ao Volto Santo, o milagre do jogral merece exame particular. Embora muito diferente dos demais milagres recolhidos localmente, ele se assemelha a outros relatos que mencionam também o reconhecimento, em geral pela Virgem, dos méritos de um pobre jogral. É o caso do *Tombeur Notre Dame* (Dançante de Nossa Senhora) que, por não saber orar, pôs-se a dançar diante da estátua da Virgem, ou ainda o do jogral Pierre de Syglar, que viu um círio descer sobre sua viola,* forçando os monges de Rocamadour a reconhecer sua eleição pela Virgem.[28] Mas o milagre de Lucca não se confunde com essas tradições vindas de outros lugares.

Segundo a mais antiga versão latina do milagre, do século 13, a história é a seguinte:[29] um jogral vindo da França em peregrinação a Jerusalém fazia parada em Lucca. Ele se dirigiu à catedral, mais precisamente na capela que abrigava o Volto Santo, com a intenção de venerá-lo. Não tendo mais nada a dar à guisa de oferenda, colocou sua viola diante da imagem de Cristo, que, em testemunho de reconhecimento, deu-lhe de volta seu sapato direito. Estupefato, o jogral deixou a capela, retirou-se da igreja, e depois voltou para colocar em oferenda o sapato no pé do crucifixo, enquanto toda a cidade acorreu para celebrar o milagre.

Dessa primeira versão, a do poema francês *Le Saint Vou de Luques* difere em alguns pontos:[30] quando o jogral começa a tocar sua viola e a cantar, o Espírito Santo desce na imagem, que ganha vida, pondo-se a falar e a se mover. Cristo solta o pé direito do cravo que o prendia e joga ao jogral seu sapato decorado de ouro e pedras preciosas. Todo feliz, o jogral leva o sapato, dizendo que vai almoçar. O povo alerta o bispo, que manda o jogral devolver o sapato. O jogral aceita, mas o crucifixo fica encolerizado, lembra do dom e manda que o jogral conserve o sapato, a menos que o bispo o comprasse "por um preço muito caro" (*chèrement*). O jogral acaba por aceitar desfazer-se do

* No original, *vielle*. (N.T.)

28 FOERSTER, W. Le Saint Vou de Lucques. In: *Melanges Chabaneau*. [S.l.: s.n.], 1907. (*Romanische Forschungen*, 22). p. 5-6.

29 SCHNÜRER, Gustav; RITZ, Josef M. *Sankt Kümmernis und Volto Santo*. Düsseldorf: L. Schwann, 1934. p. 159-160.

30 FOERSTER, W. Le Saint Vou de Lucques. In: *Melanges Chabaneau*. [S.l.: s.n.], 1907. (*Romanische Forschungen*, 22). p. 43, v. 403 et seq.

sapato ao preço de 200 libras e exige ainda muito ouro e prata. Depois disso, o crucifixo recoloca seu pé no cravo e, liberado pelo Espírito Santo, volta à sua rigidez habitual. O jogral chama então todos os pobres da cidade, oferece-lhes um banquete e lhes distribui todo o dinheiro restante. A seguir, põe-se novamente a caminho, para encontrar o martírio nas mãos dos "bugres".* Depois, seu corpo santo vem a ser venerado em Roma.

Confrontando as narrativas, resta explicar a dupla circulação, invertida, do sapato por um lado, e do metal precioso por outro: o sapato direito do crucifixo passa pelas mãos do jogral e do bispo para depois retornar ao crucifixo; inversamente, as moedas de prata e de ouro vão do bispo ao jogral, e deste aos pobres.

Temos razões para inscrever esse milagre no vasto conjunto mítico do monosandalismo, atestado desde as histórias de Édipo e de Jasão até os contos populares do folclore contemporâneo. Característica é com efeito a dissimetria entre a direita/esquerda, na maior parte das vezes dos pés, que expressa, por exemplo, uma claudicação interpretada como sinal de um destino, de uma maldição ou de um poder singulares.[31] Mas, em nosso caso, não é tanto a dissimetria direita/esquerda que importa, e menos ainda uma claudicação qualquer (de resto, o Volto Santo não tenta andar), e sim o dom e a devolução do sapato.

* No original, "bougres". Trata-se de um termo empregado no século 13 como sinônimo de "hereges". Derivado de "bulgares" (búlgaros), povo parcialmente influenciado pelo bogomilismo no século 10 – heresia dualista que viria a se difundir no Ocidente a partir do século 12, situando-se nas origens do Catarismo. (N.T.)

31 Ver notadamente, para a Grécia Antiga, DEONNA, Walter. Monakrêpides. *Revue de l'Histoire des Religions*, 89, p. 50-72, 1935; Jean-Pierre Vernant, "Le tiran boiteux: d'Oedipe à Périandre" (1981), retomado em VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mythe et tragedie. Deux*. Paris: La Découverte, 1986. p. 45-69; Pierre Vidal-Naquet, "Epaminondas ou le problème tactique de la droite et de la gauche", retomado em *Le Chasseur noir. Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*. Paris: Maspero, 1981. p. 95-121. Numa perspectiva antropológica mais geral: Robert Hertz. "La prééminence de la main droite. Étude sur la polarité religieuse", retomado em *Sociologie religieuse et folklore*. Paris: [s.n.], 1979. p. 84 et seq. NEEDHAM, R. Unilateral Figures. In: *Reconnaissances*. Toronto: University Of Toronto Press, [1980]. p. 17-20, a corrigir com HÉRITIER-AUGÉ, Françoise. Moitiés d'hommes, pieds déchaussés et sauteurs à cloche-pied. *Terrain*, 18, p. 5-14, 1992; GINZBURG, Carlo. *Le Sabbat des sorcières*. Paris: Gallimard, 1992. p. 213-267.Trad. fr.

A cultura cristã e as sociedades medievais conheceram numerosos usos simbólicos do sapato e era uma prática corrente, por exemplo, descalçar-se em sinal de humildade, como fez Moisés diante da Sarça Ardente. Mais especificamente, podemos tentar aproximar a história do jogral de outras narrativas de milagre.[32] Sabe-se que, em Soissons, era venerado o sapato da Virgem, cujo culto e milagres foram atestados em 1128 pelo cônego Hugo Farsit, retomado no século seguinte por Gautier de Coinci. O sapato da Virgem está no centro de diversos milagres.[33] Um deles se refere a uma mulher que, não satisfeita de beijar o sapato da Virgem, mordeu-o a dentadas! A "conjunção excessiva" da devota e do sapato, provocando aqui a reação escandalizada do grupo, aproxima esse milagre do de Lucca. Em Soissons, todavia, a Virgem não deu seu sapato a qualquer peregrino.

Segundo uma tradição bíblica que a Idade Média conheceu muito bem, pois é atestada no *Deuteronômio* 25, 5-10, a viúva que o cunhado se negava a desposar, contrariando a regra do levirato,* podia retirar a sandália dele e, na presença dos anciãos, cuspir-lhe na cara; a casa do homem faltoso levaria daí em diante o nome de "casa do descalçado". O *Livro de Ruth* 4, 8 faz referência a essa mesma prescrição, mas em termos diferentes: o levir** de Ruth retira sua sandália para deixar entender que renuncia o desposamento da jovem serva e que abandona a Booz os direitos que tem sobre ela (fig. 31). Ocorre que os manuscritos medievais da Bíblia reproduzem a cena.[34] Na tradição judaica,

32 Stith Thompson, *Motif Index of Folk Literature*, recenseia o motivo D 1622. "Image indicates favor to suppliant", distinguindo o crucifixo e a imagem da Virgem que se inclinam das imagens de santos que *deixam cair seu sapato de ouro como sinal de favor para com o suplicante*. Ele remete para coletâneas de narrativas (Wesselski, Bolte-Polivka).

33 Hugo Farsitus, *Libellus de miraculis B. Mariae Virginis*, PL 179, col. 1773-1774, especialmente os milagres III (*De puella sanata per soccum*), V (*De illa quae momordit soccum*), XXXI (*De quodam ab aegritudine pedis mirabiliter liberato*); COINCI, Gautier de. *Les miracles de Notre Dame*. Éd. V. F. Koenig. Genève: Droz, 1970. p. 190-244, e, entre os manuscritos iluminados. Paris, BNF, ms. fr. 22928, fol. 222v.

* Prescrição da lei mosaica, segundo a qual o irmão solteiro de um homem morto sem filho deveria desposar a viúva. (N.T.)

** Do latim, *lèvir*, cognato, irmão do marido. (N.T.)

34 Munich, Bayerische Staatsbibliothek, CLM 835, fol. 104v (início do século 13): da esquerda para a direita, as duas primeiras das seis cenas figuradas neste fólio

Figura 31 – O levir de Ruth dá seu sapato a Booz, Bíblia (início do século 13).

um homem pode paralelamente jogar sua sandália no campo dos que o derrotaram. Retirar seu sapato significa sempre renunciar a um direito de posse, sobre uma mulher ou um campo, transmitir esse direito a outrem, que poderá, desde aí, usufruir dele com plena legitimidade. Não resta dúvida de que o sapato se reveste, já na Bíblia, de forte simbolismo sexual.

Diversos ritos medievais associavam igualmente o sapato a certa soma de dinheiro. No princípio do século 11, o Abade Ekkehart de Saint-Gall relata em sua crônica, como o imperador Conrado II lhe pediu um dia para "olhar os pés do império", expressão metafórica pela qual ele de fato lhe ordenava que se abaixasse a seus pés e aos da Imperatriz Gisele. Foi o que fez o abade, mas para descobrir que o soberano tinha colocado em sua intenção peças de ouro no sapato. A assistência riu do gesto do imperador, que, em contrapartida de um gesto de deferência e demonstração de fidelidade, sinalizava, dessa forma, seu favorecimento ao abade.[35]

Os ritos toscanos de casamento do fim da Idade Média (como, de resto, no folclore contemporâneo da França até bem pouco tempo) podem ser ainda mais aproximados de nossa narrativa de milagre, na medida em que aí se pode reencontrar a entrega do sapato, sua associação com o dinheiro e sua necessária recuperação. Nas núpcias, a jovem casada leva um soldo em seu sapato. Enganando a vigilância simulada do pajem, um conviva qualquer surrupia o sapato debaixo de uma mesa. Em certos casos, a soma resultante do leilão do sapato é tal que permite pagar o assado consumido por todos na manhã das núpcias.[36] Aquele que ficar com o sapato da noiva pode arrogar teoricamente

mostram Ruth velando o sono de Booz,o levir cedendo a Booz seu sapato, o casamento de Booz e de Ruth, etc. Ver também a *Bíblia Moralizada*, Viena, Oestereichische Nationalbibliothek, ms 2554, fol. 34v (século 13).

35 FICHTENAU, H. *Lebensordnungen des 10. Jahrhunderts. Studien über Denkart und Existenz im einstigen Karolingerreich*. 2. éd. München: [s.n.], 1992. p. 60, igualmente comentada por KOZIOL, Geoffrey. Begging *Pardon and Favor. Ritual and Political Order in Early Medieval France*. Ithaca: Cornell University Press, 1992. p. 302.

36 GENNEP, Arnold Van. *Manuel de Folklore français contemporain*. Paris: A. et J. Picard, 1946. t. I, v. II. Du berceau à la tombe, p. 406 et seq.; HOFFMANN-KRAYER, E.; BACHTOLD-STAÜBLI, H. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Berlin-Leipzig, t. VII, 1935-1936, s.v. Schuh. Devo a Christiane Klapisch-Zuber as informações seguintes sobre os rituais toscanos de casamento: os estatutos florentinos de 1355, 1384, 1388, 1415 e certos livros de *ricordanze* men-

o direito de tirar-lhe a virgindade. Por isso é que a família toma o cuidado de colocar um soldo dentro do sapato. Assim, desestimulado antecipadamente, o intruso e todos os virtuais pretendentes – os jovens da aldeia ou das proximidades – deixarão o marido usufruir de seu legítimo direito.

Assim, podemos já formular uma hipótese quanto à interpretação de nosso milagre, que apresenta muitas analogias com os demais relatos e ritos: o jogral não é o intruso que parece querer se apropriar do sapato que Cristo, entretanto, dera-lhe? Cristo não é, assim como Ruth e a jovem casada, objeto do desejo dos outros protagonistas, em primeiro lugar do bispo – que poderá finalmente gozar de seus direitos depois de ter comprado o sapato? Assistimos bem, pelas diferentes versões desse milagre, a uma espécie de "casamento", com seus principais atores e – não menos importantes – convivas e testemunhas, aqui representados pelos pobres. No milagre, eles encarnam a comunidade do "povo" de Deus, porque são, como aliás o atestam muitos ritos medievais, como os da *memoria* funerária, os intermediários privilegiados entre a Igreja e a divindade.

Na versão do *Saint Vou de Luques*, o bispo é constrangido por Cristo a pagar muito caro pelo sapato. Ele sai transformado ao fim da narrativa, porque, representando inicialmente o poder e a riqueza do mundo – a ponto de provocar a cólera de Cristo – acaba ao final sendo confirmado na posse do crucifixo que foi comprado em proveito da catedral. A redistribuição do dinheiro aos pobres confirma o caráter cívico do acontecimento, enquanto o crucifixo, quer dizer, o próprio Cristo, manifesta claramente seu desejo de

cionam as somas modestas que a recém-casada recebe de sua família e que destina "àquele que a descalçará"durante as núpcias. Por exemplo, quando a jovem Niccolosa – a "Cosina" -, filha órfã de Paliano di Falco Paliani, casa-se em 1417, seus tutores dão "*3 fl. [...] a la Cosina di Paliano quando andasse a marito Che fu* 1° fu per mettere nella scharpetta a chi la schalzasse..." (sublinhado por mim); Florença, Archivio di Stato, Strozziane IVª serie 366 ("Rede di Paliano di Falco Paliano", 1411-1422), fol. 163 e 169. Os estatutos empregam paralelamente a expressão "per lo scalzare della sposa": EMILIANO-GIUDICI, P. *Storia Politica dei municipi italiani*, Firenze: [Poligrafia italiana], 1851. apêndice, p. 433. Nos *Li Nuptiali* (cerca de 1504), M. A. Altieri evoca o jovem rapaz (*mammolo*), nobre de pai e de mãe, que, segundo o ritual romano, lava os pés da casada e encontra em seus calçados algumas moedas. O interlocutor do diálogo, com pudor, recusa-se a pronunciar-se sobre o simbolismo do rito.

continuar na cidade e na igreja que escolhera, como se as tivesse "desposado". Assim, o milagre fundador reitera e confirma a narrativa de origem sobre a chegada milagrosa do Volto Santo na cidade de Lucca.

O PÉ DIREITO E A PANTUFA* DE CINDERELA

As diversas versões do milagre fazem referência apenas ao pé direito do crucifixo. Essa insistência quanto aos pés, sobretudo ao direito, pode ser reencontrada em outras ocasiões nas tradições relativas ao Volto Santo.[37] Assim, em *Le Saint Vou de Luques*, Nicodemus beija "cem vezes ou mais" os pés do crucifixo ao vê-lo milagrosamente acabado. No último dos milagres que lhe são atribuídos, o Volto Santo põe o pé direito[38] sobre a nuca do inocente condenado injustamente à morte, fazendo parar a acha do carrasco ou a lâmina de uma estranha "guilhotina" (fig. 32). A mais antiga representação figurada do milagre do sapato é uma miniatura do manuscrito Palatino latino 1988 da Biblioteca Vaticana.[39] Com um joelho por terra, o jogral toca seu instrumento (fig. 33)diante do Volto Santo, cuja cabeça está voltada para ele, pelo seu lado direito. O sapato direito, já fora de seu pé, é figurado sobre um tecido estendido diante do músico. Em conformidade com a tradição iconográfica do Volto Santo, o pé direito é marcado com uma cruz que (ao menos no manuscrito)

* Embora nas versões contemporâneas do conto de *Cinderela* a protagonista apareça usando um "sapatinho de cristal" ou um "sapatinho de vidro", na versão escrita original colocada por escrito pelo francês Charles Perrault (1628-1703), o calçado em referência era uma pantufa forrada de peles, designada em francês arcaico "pantoufle de vair". (N.T.)

37 Numerosos exemplos provenientes de Lucca, mas também de outras partes da Itália e de regiões germânicas em *Il Volto Santo...*, citado, fig. 5, 10, 15, 17, 18 etc. Ver também o pequeno quadro do Museu do Louvre, atribuído a um discípulo de Stephan Lochner (Colônia, v. 1440-1450), *O milagre do Santo Vulto* (RF 2556 bis). Todavia, certas imagens do Volto Santo ou de crucifixos dele derivados privilegiam ao contrário o pé esquerdo: ver o Volto Santo de Matraia (Lucca), que apresenta um cálice sobre o pé esquerdo, ao inverso do Volto Santo de Lucca – a proximidade das duas igrejas explica talvez o desejo de se distinguir. Cf. *Il Volto Santo...*, citado, p. 147, fig. 4 e o frontispício impresso da fig. 21.

38 Mâcon, BM, ms. 3, fol. 246v.

39 Bibl. Vat., ms. Pal. lat. 1988, fol. 16v.

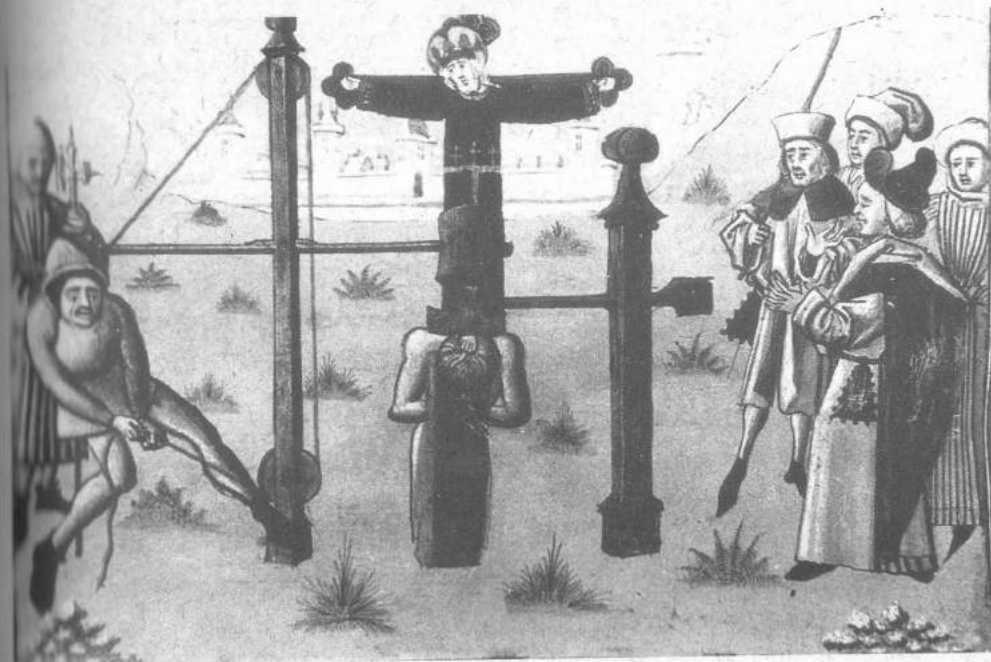



Figura 32 – O Volto Santo salva um inocente com o pé, Jacopo de Varazze, *Legenda Aurea* (século 15).

não aparece à esquerda. Enfim, o pé direito toca a borda de um cálice, colocado sobre a mesa do altar, mas do lado direito em relação ao eixo de simetria da cruz. Essa disposição original é atestada desde as mais antigas representações do Volto Santo sobre as moedas da cidade no princípio do século 13.[40]

O pé direito, os sapatos e o cálice são até hoje os elementos rituais importantes do Volto Santo. Ordinariamente, os pés do Crucificado estão descalços, mas o direito é mais usado que o esquerdo para o beijo dos fiéis. O tesouro da catedral conserva os ornamentos, que são ajuntados ao crucifixo, por ocasião da grande festa anual de 13 de setembro. Em sua forma atual, eles remontam na maioria ao século 17, mas a abundante iconografia medieval do Volto Santo mostra que são bem mais antigos. Entre eles, encontram-se duas

40 L. Tondo, citado, n. 5. Ver também as duas iniciais historiadas L(eobinus) figurando o Volto Santo no manuscrito bilíngüe Bibl. Vat., Reg. lat. 487, fol. 1 (versão latina, inicial azul sobre fundo vermelho) e fólio 27 (versão italiana, inicial rosa sobre fundo azul).

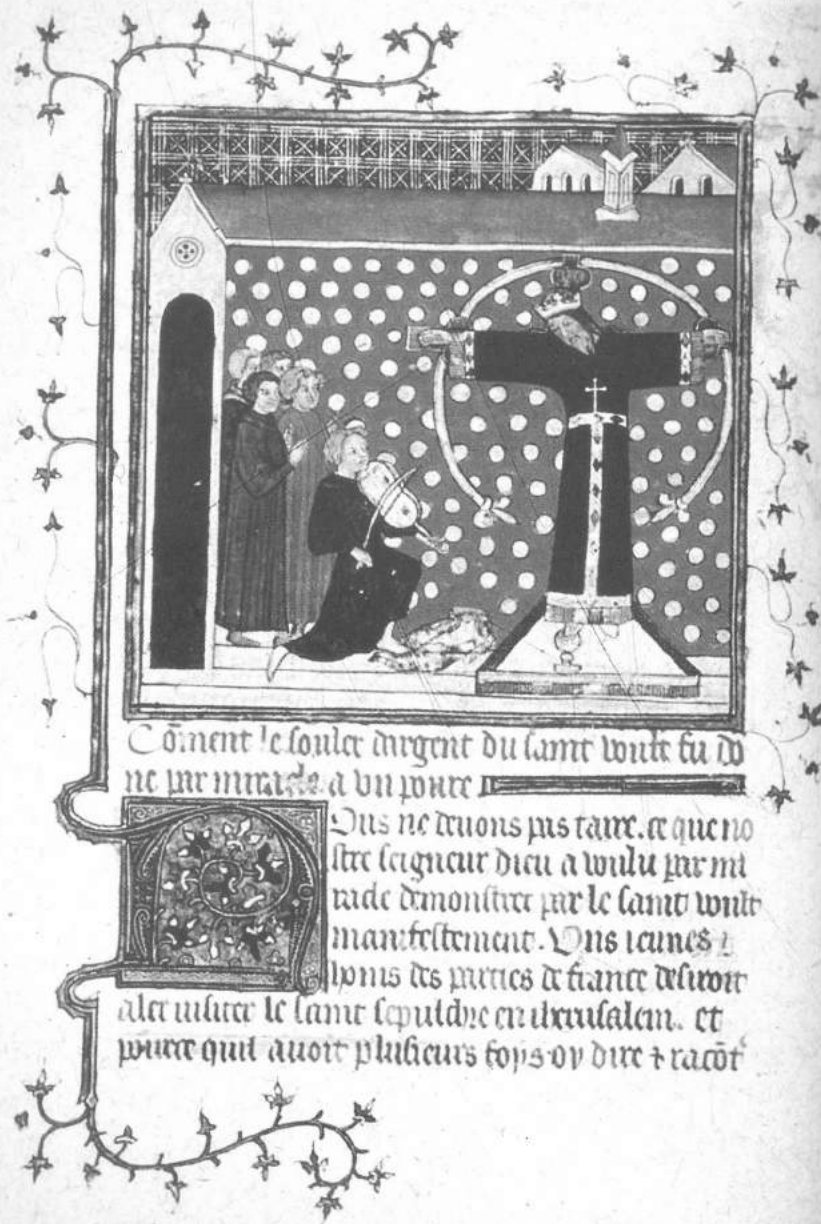



Figura 33* – O milagre do jogral, *Legende du Saint Voult de Lucques* (cerca de 1410).

pantufas e um cálice, este último colocado no momento da *Luminária* sob o pé direito calçado do crucifixo. Os fiéis podem ver então, sobre o altar, o sapato de Cristo penetrar verticalmente no cálice (fig. 34).[41] Diversas hipóteses foram propostas quanto à razão de ser desse cálice, que não é mencionado nem na lenda nem por quaisquer dos milagres atribuídos ao Volto Santo.

Chiara Frugoni estabeleceu uma relação entre a lenda do Volto Santo e o motivo iconográfico tradicional do cálice colocado sob os pés de Cristo crucificado, no eixo de simetria da cruz.[42] Quaisquer que sejam as razões da colocação do cálice à direita do crucifixo nas imagens do Volto Santo, a ligação com esse motivo, que tem forte significação eucarística, não deixa dúvidas e retomamos essa hipótese procurando enriquecê-la. Estou menos convencido pela segunda parte da explicação, que sugere que a colocação à direita seria para fazer lembrar que Lucca, de acordo com a lenda, não tinha guardado senão uma âmbula do Precioso Sangue, a outra tendo ido para Luni. A hipótese supõe que se aceite assimilar dois objetos cujo conteúdo é o mesmo, mas cuja forma é bem diferente: na iconografia, inclusive nas miniaturas relativas ao Volto Santo, uma âmbula não se apresenta totalmente como um cálice.[43] Mas resta que o cálice, tanto quanto a âmbula, destina-se a recolher o sangue de Cristo, e é essa função do cálice que deveremos interrogar.

As hipóteses de Chiara Frugoni visam superar aquelas, mais antigas, de Schnürer e Ritz, cuja candura positivista pode hoje fazer rir. Esses dois autores supunham, em primeiro lugar, que o cálice podia ter servido de abertura para um tronco destinado a recolher as oferendas dos fiéis.[44] Mas eles mesmos reconheciam que não resta traço desse tronco e que o cálice não possui fenda alguma que possa levar a pensar nesse uso. Assim, avançavam outra hipótese. Apoiando-se na mais antiga versão do milagre do jogral, segundo a qual o sapa-

41 *Il Volto Santo...*, citado, p. 178, fig. 64 e 65.

42 Chiara Frugoni, "Uma proposta per il Volto Santo", em *Il Volto Santo...*, citado, p. 42-44 e fig. 8 e 9; THOBY, P. *Le Crucifix des origines au Concile de Trente. Étude iconographique*. Nantes: [s.n.], 1959, Pl XXVII. Musée Nationale du Moyen Age – Thermes de Cluny, marfim do século 11, ou PL XXIV, n. 53. Tongres, marfim da colegiada, primeira metade do século 11.

43 Bibl. Vat., ms. Pal. lat. 1988, fol. 8: o Bispo João de Lucca dá ao Bispo de Luni a âmbula do Precioso Sangue. Cena comparável em Mâcon, BM, ms. 3, fol. 237.

44 SCHNÜRER, Gustav; RITZ, Josef M. *Sankt Kümmernis und Volto Santo*. Düsseldorf: L. Schwann, 1934. p. 171.

Figura 34 – Volto Santo de Lucca (cerca de 1200?).

to, depois de ter sido recuperado pelo bispo, não se adaptava bem no pé de Cristo, eles supuseram que o cálice teria sido colocado sobre o altar para servir de calço ao sapato e prevenir sua queda. O texto lendário especifica que, porque continuava sempre sendo um sinal indubitável do milagre, "por efeito da vontade divina, daí em diante o sapato não mais se adequa ao pé do venerável vultus e nenhum artifício humano conseguiu adaptá-lo nele".[45] Essa passagem é retomada em grande parte da tradição manuscrita, mas o poeta de *Le Saint Vou de Luques* não diz palavra alguma. Mas seria possível admitir seriamente que um cálice, objeto sagrado como era, tenha sido utilizado como simples calço? Nada autoriza dar crédito a essa hipótese.

Ademais, a versão citada não é a única. Tanto em sua parte latina como na italiana, o manuscrito Reginensis latinus 487 da Biblioteca Vaticana chega mesmo a dizer exatamente o contrário: em memória do fato e como sinal da intervenção divina, "o sapato, desde então, aderiu tão bem ao pé direito da cruz, que nenhum artifício humano pôde fazê-lo mudar de lugar, como era o caso antes."[46] Confrontando este texto do início do século 15 ao do século 13, descobre-se facilmente o erro de leitura capaz de levar a uma inversão tão completa de sentido: *apte non adhesit* tornou-se *hactenus adesit*, e *adaptari potuit* veio a se tornar *potuit agitari*. A nova versão não fez menos sucesso e em Lübeck, no século 15, um auto da Paixão colocava em cena o milagre do jogral e do sapato do Volto Santo.[47] Obrigando o jogral a restituir o sapato, o bispo o submete a uma espécie

45 Ibid., p. 160: *Ut autem huius miraculi nullo tempori mentibus audientium scrupulous nasceretur dubitationis, sed posteris perpetuum remanet indicium, divina actum est dispensatione, quod calciamentum illud dextro reverendissimi crucis pedi ulterius apte non adhesit et nullo humano artifício ita sicut prius adaptari potuit.*

46 Bibl. Vat., Reg. lat. 487, fol. 8v: [...] *divina actu est dispensatione, quod calciamentum illud dextro reverendissime cruces pedi ulterius hactenus adhesit, quod nullo humano artificio ita sicut prius potuit agitari.* No fólio 36v, a tradução confirma que após o milagre não se podia mais "tirar e recolocar" o sapato do pé do Volto Santo, como se fazia antes: *[...] addvene per la divina dispensatione che quel calçaio lo quale davanti la demostratione del detto miracolo si potea levare et rimettere nel detto piede, si ca costo per cotal maniera nel detto piededel volto santo che poi per nimo humano artificio si poe levare ne scoffare.*" No explicit do manuscrito, no fólio 59, o tradutor é nomeado: *Ego frater Francischus de Medio Lano ordinis servorum sancte Mariae scripsi et transtuli istum librum de latino in linguam tuscam sicut minusmale scrivi.*

47 SCHNÜRER, Gustav; RITZ, Josef M. *Sankt Kümmernis und Volto Santo.* Düsseldorf: L. Schwann, 1934. p. 174, n. 2.

de ordálio. Se o sapato se adaptasse no pé do crucifixo, concluir-se-ia que o jogral o tinha roubado, e se, ao contrário, ele não se adaptasse bem, seria porque Cristo teria efetivamente dado o sapato ao jogral, como aquele pretendia.

De fato, se se admite que uma má leitura jamais é fortuita, pode-se pensar que as duas soluções, propostas por duas tradições textuais divergentes, exprimem de fato a mesma coisa. Marcado pelo milagre, o sapato não pode mais ser manipulado como um calçado qualquer, ou aderindo ao pé de Cristo sem poder ser retirado ou não servindo mais no pé. Em ambos os casos, ele se distingue de um sapato convencional, que a mão humana pode facilmente retirar ou recolocar. O que importa, dessa maneira, é o *signum*[48] material que prova o milagre, aprofundando ao máximo num ou noutro sentido a distinção entre uma ação divina, por definição excepcional, e os atos humanos comuns.

Como o motivo da recuperação do sapato, o motivo do sapato que adere muito fortemente ao pé, ou fica ao contrário muito frouxo, reencontra-se em diversas tradições narrativas medievais. Uma das cantigas em louvor da Virgem, compiladas e ilustradas pelo rei de Castela Afonso o Sábio,[49] na segunda metade do século 13, contam que, no momento de partir para a guerra, um jovem cavaleiro confiou sua esposa à guarda da Virgem. Para seduzir a jovem, um amante lhe oferece um par de belos sapatos, mas quando ela tenta calçá-los, eles ficam presos em seu pé, sendo preciso esperar o retorno do marido, 13 meses mais tarde, para que pudessem ser retirados. Por uma graça da

48 Sobre o *signum* no funcionamento da crença na Idade Média, permito-me a remeter a SCHMITT, Jean-Claude. *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*. Paris: Gallimard, 1994. (Tradução brasileira: *Os vivos e os mortos na sociedade medieval*. São Paulo: companhia das Letras, 1999).

49 Escorial, ms. T.I.1., fol. 94. Ver *El "Códice Rico" de las Cantigas de Alfonso X el Sábio, ms. T.I.1: de la Biblioteca de El Escorial*, Edilan, Madrid, 1979, n. 64, p. 139-140 e *Cantigas de Santa Maria*. Éd. J. Figueira Valverde. Madrid: [s.n], 1985. p. 116-118. Sou grato a André Michalski, da McGill University (Canadá), por ter gentilmente confirmado o simbolismo sexual da palavra "calças" e do verbo "calzar" na literatura espanhola antiga, mesmo que não se encontre fonte mais antiga do que a cantiga 64. Na mesma tradição, lembremos que Dona Prouhèze, em *Le Soulier de Satin*, de Paul Claudel, oferece à Virgem seu sapato quando vai encontrar seu amante Rodrigues: "Quando for tentada a se lançar ao mal, que seja com um pé coxo", declara ela, e mais adiante diz à Virgem: "Guardai meu pobre sapato, mantenha-o guardado em seu coração, ó grande mamãe aterrorizante".

Virgem, o sapato, que se prende ao pé, reveste-se aqui, mais do que nunca, de forte simbolismo sexual, preservando miraculosamente a castidade da esposa prestes a deixar-se seduzir.

Como no milagre do jogral, a não-adaptação do sapato ao pé (segundo a *cantiga*, ele fica muito apertado) encontra-se no centro do debate que, por meio do sapato, opõe os três protagonistas da narrativa:

– aquele que é objeto de desejo dos outros dois: aqui, a esposa, lá o Volto Santo;

– o intruso, prestes a apropriar-se do bem de outrem: o amante, o jogral;

– por fim, aquele cuja posse legítima vem a ser finalmente reconhecida: o marido, o bispo.

O motivo da adequação do sapato ao pé lembra, sobretudo, o conto de Cinderela. A mais antiga versão conhecida do conto não é anterior ao início do século 17, mas a "pantufa de pele branca e cinzenta" de Cinderela nem por isso deixa de fazer eco a nossa narrativa do século 13. No conto, é a adaptação perfeita do calçado no pé maravilhosamente fino da jovem menina que permite reconhecer nela a escolhida, destinada a desposar o charmoso príncipe.[50] Nas diversas versões de nosso milagre, o sapato comprado pelo bispo adapta-se muito bem ou muito mal ao pé do crucifixo. Nesse ponto, as duas tradições narrativas diferem, mas a estrutura geral pode ser comparada: entre o milagre do jogral, a *cantiga* de Nossa Senhora e o conto de fadas a analogia é gritante, embora não implique alguma filiação, e a identidade dos personagens e detalhes das ações sejam diferentes. Porque visam outros fins, e são produtos de

50 Cinderela constitui o conto-tipo 510 A da classificação de AARNE, Antti; THOMPSON, Stith. *The types of the Folktale*. 2. éd. Helsinki: [s.n.], 1973. Segundo TUBACH, Frederic. *Index exemplorum. A handbook of Medieval Religious Tales*. Helsinki: [Suomalainen Tiedeakatemia], 1969, não há versão correspondente na literatura medieval dos *exempla*. A mais antiga versão conhecida é a de Basílio, em 1634-1636, na Itália: *Pentamerone*, primeira jornada, conto 6, a *Gatta Generentola*. Não é certo que tenha sido ela que Charles Perrault adaptou um século mais tarde em seus célebres contos. Ver SORIANO, Marc. *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Paris: Gallimard, 1968. 2. ed. 1977, p. 141-147. As variantes são numerosas nas tradições orais contemporâneas, por exemplo na França: ver DELARUE, Paul; TENEZE, Marie-Louise. *Le conte populaire français*. Paris, 1977. t. II, p. 245-255. Sobre Cinderela e o monossandalismo, ver Nicole Belmont (sob a direção de), *Cendrillon*, 1989 (*Cahiers de littérature orale*, 25).

diferentes épocas e de diferentes ambientes socioculturais, os conteúdos mudam, mesmo quando os esquemas narrativos e as estruturas se mostram semelhantes.

Entre o milagre do jogral e todas as outras tradições narrativas ou rituais permanece, entretanto, uma diferença importante. Enquanto em todos os casos a relação que se estabelece a partir do sapato se refere a um homem e uma mulher (amantes, noivos ou esposos), no milagre ela se refere apenas a homens: o jogral, Cristo, ou melhor, sua imagem, de "Deus feito homem" e "masculino", e o bispo. Contudo, as pesquisas recentes têm chamado a atenção para a ambivalência sexual característica das representações e das práticas religiosas no cristianismo medieval.[51] É notadamente o caso da figura de Cristo. Embora ele seja indubitavelmente homem em todos os sentidos do termo, também pode assumir nomes, papéis ou atributos com conotação feminina. Assim, Jesus vinha a ser apresentado como "mãe" dos monges, dos místicos, da Igreja, e a chaga do flanco, de onde escorreram durante a Paixão sangue e água, "semente" da vida eterna, figura muito concretamente em certas iluminuras do fim da Idade Média como o órgão feminino gerador.[52] Por seu intermédio Cristo engendra a Igreja, que é dessa forma sua "filha", embora seja também sua "esposa" (*sponsa*). A maneira pela qual o discurso religioso mescla as identidades sexuais comuns visa de fato manter a separação entre o divino e o humano, no mesmo momento em que o dogma da Encarnação tende a reduzi-la.

Segundo Richard Trexler, o travestimento é um dos modos de expressão dessa ambivalência.[53] Nas imagens religiosas, ele caracteriza precisamente o tipo do grande crucifixo românico vestido de *colubium*, a longa túnica usada

51 BYNUM, Caroline W. *Jesus as mother. Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*. Berkeley: University Of California Press, 1982 e *Jeûnes et festins sacrés. Les femmes et la nourritude dans la spiritualité médiévale* (1987), trad. fr.. Paris: Le Cerf, 1994. Leo Steinberg, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne* (1983). Paris: Gallimard, 1987. trad. fr. Ver as resenhas de BASCHET, Jérôme; BONNE, Jean-Claude; SCHMITT, Jean-Claude. Les images médiévales (quatre notes critiques). *Annales ESC*, 2, p. 335-380, 1991.

52 WIRTH, Jean. *L'image médiévale. Naissance et développements* (VI-XV siècles). Paris: Méridiens-Klincksieck, 1969. p. 322 et seq., figs. 51-53.

53 TREXLER, Richard C. Habiller et déshabiller les images: esquisse d'une analyse. In: DUNAND, Françoise; SPIESER, Jean-Michel; WIRTH, Jean (Dir.). *L'image et la production du sacré*. Paris: Méridiens-Klincksieck, 1991. p. 195-231.

no Volto Santo ou em Santa Wilgeforte – a "santa barbuda" de Flandres. Para Gustav Schnürer e Josef Ritz, a estranha imagem dessa santa crucificada seria o fruto de um equívoco. As populações do Norte não teriam reconhecido a imagem de Cristo no Volto Santo importado pelos mercadores de Lucca, mas a de uma santa crucificada, barbuda e com um vestido. Contra essa interpretação, Trexler apresenta a questão antropológica da relação entre *genders*, masculino e feminino, sublinhando que esses termos não designam fatos de natureza imutável, mas categorias flutuantes construídas por práticas sociais. Ora, nota Trexler, o Volto Santo e, sobretudo, Santa Wilgeforte foram venerados particularmente por mulheres grávidas, que puderam projetar nessas imagens sua própria identidade, assimilar os sofrimentos de Cristo com os seus (os da geração da vida), fazer do sangue da Paixão o equivalente do sangue menstrual. Tratando-se de relações com o divino, a lógica da ambivalência não comandaria dessa maneira, somente os discursos explícitos dos clérigos e dos místicos, mas, mais amplamente, as práticas rituais comuns.

Nossa análise do milagre do jogral concorda com as interpretações de Trexler. A homologia estrutural entre Cristo e Cinderela ou a esposa da *cantiga*, entre o jogral e o amante muito insistente ou o jovem conviva das núpcias, que rouba o sapato da recém-casada, e, do bispo e o esposo que, por fim, recupera seus direitos, revela o significado último desse milagre, o de uma união "nupcial" e mesmo "sexual" com Cristo, transposta em metáforas da simbólica religiosa.

O rito anual da Luminária, em 13 de setembro, ampara esta interpretação. Quando o pé direito de Cristo é calçado com uma "pantufa" que penetra no cálice, opera-se simbolicamente, à direita da figura de Cristo, do mesmo lado de sua chaga, a conjunção do calçado, símbolo sexual e nupcial, e do sangue, o "esperma" feminino gerador contido no cálice onde a Igreja não cessa de renascer.

Que o cálice não tenha servido de tronco nem de simples calço para o sapato, já não tínhamos dúvida! Quando o pé direito é calçado no mito e, uma vez por ano no rito, o sapato leva o Precioso Sangue da chaga do flanco direito até o cálice. Cristo, calçado, é então plenamente "mãe". Na narrativa e no rito, seu "casamento" está consumado. A cada ano, a cidade de Lucca celebra suas "núpcias" místicas com Cristo calçado, reafirmando sua posse legítima da santa imagem.

Assim, o rito faz eco ao milagre do jogral, como este confirma a narrativa da origem e translação maravilhosa do Volto Santo. Narrativas, ritos e

imagens proclamam que o Volto Santo encontrou em Lucca "um calçado para seu pé": da cidade, de seu governo, de seu clero, de seu povo, ele é, divinamente, o emblema, o protetor e uma espécie de legítima "esposa".

"Esposa" legítima, mas que não saberia ficar enclausurada no interior das muralhas de Lucca... Porque a *translatio* que tinha dado origem ao prestígio do Volto Santo se prolonga de uma maneira muito diferente no decurso da Idade Média, até as regiões mais setentrionais do Ocidente cristão. As modalidades de difusão dessa imagem sagrada convidam a precisar o papel desses mediadores, ou antes desses vetores essenciais que são os mercadores luquenses, lembrando também que a história das imagens continua fortemente imersa num contexto social e político que pode ser determinante.

AS NOVAS VIAGENS DO VOLTO SANTO

AS CÓPIAS DO VOLTO SANTO

Diversos testemunhos mostram que a reputação do Volto Santo, que rapidamente se estendeu bem além da cidade de Lucca, foi contestada nas cidades vizinhas por críticos que não hesitavam em ridicularizar a santa imagem de Lucca. Assim, no princípio do século 13, Buoncompagno de Signa lembra que Placentinus (+ 1192) escarnecia desse crucifixo comido por formigas. Mais tarde, Franco Sachetti lembra também as zombarias do frade franciscano Nicolau da Sicília.

Essas resistências, suscitadas pelas rivalidades dos patriotismos locais, um campanismo* zeloso, ou as tensões entre cleros rivais no interior da Igreja, testemunham a força de expansão da imagem. Elas não frearam a difusão pela Europa Ocidental, de numerosas réplicas da imagem luquense.[54] Certas "cópias" parecem ao menos tão antigas quanto o Volto Santo de Lucca. Elas poderiam derivar de uma versão anterior deste último, que a escultura atual

* No original, *campanilisme*, isto é, o sentimento de apego à região italiana da Campania – cuja capital é Nápoles. (N.T.)

54 Visão geral em GUERRA, Almerico. *Storia del Volto Santo di Lucca*, Lucca: [Tip. Arciv. S. Paolino], 1881.

teria substituído na passagem do século 12 para o 13. É o caso do Imerwardkreuz ou Igervardkreuz de Braunschweig (fim do século 12)[55] – e do Volto Santo de Bocca di Magra (no Bispado de Sarzana, antigamente Luni, mencionado na narrativa do Diácono Leobinus). O pequeno crucifixo-relicário de Saint-Michel-l'Aiguille, da região do Puy, deve também datar dessa época; por seus traços formais e sua presença numa etapa importante de peregrinação, ele pode com boas razões ser colocado em relação com o Volto Santo, mesmo que duas características importantes lhe faltem: o arco dourado ligando os braços da cruz e o cálice sob o pé direito do Crucificado.[56]

Hipóteses semelhantes prevaleceram também até data recente para o Volto Santo de Santa Maria di Borgo Sansepolcro (fig. 35), nas Abruzzes, que passava até então por ser uma cópia do século 13 do crucifixo luquense. Mas, contrariamente a este último, o crucifixo de Borgo Sansepolcro veio a ser objeto de um estudo científico aprofundado, sob a direção de Anna Maria Maetzke, utilizando notadamente as técnicas de datação da madeira por carbono 14. O resultado é prodigiosamente interessante, pois parece certo que a árvore utilizada para essa escultura teria sido derrubada entre 679 e 845. Só o braço esquerdo do crucifixo proviria de madeira mais recente, cortada entre 904 e 1018. Teríamos aí uma obra carolíngia, retocada no século 13, mas que, de todas as que se conservam até nossos dias, aparece bem como "a escultura

55 SCHALLER, Hans-Martin. Das geistige Leben am Hofe Kaiser Ottos IV. Von Braunschweig. *Deutsches Archiv*, 45, p. 54-82, 1989, rechaça a datação "alta" proposta por Reiner Hausherr, até a passagem do século 12 para o 13, na época de Oto IV, a quem Gervásio de Tilbury dedicou os *Otia Imperialia*, em que trata entre outros assuntos do Volto Santo de Lucca. O autor propõe, além disso, que se corrija para "*Igervard me fecit*" a inscrição gravada na cintura de Cristo. Depois, ver *Henrich der Löwe und Seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen 1125-1235*. München: [s.n.], 1995. Bd. 1, p. 188-189. Comparar com o crucifixo mais tardio, mas em conformidade com o mesmo modelo, da Catedral de Münster: JASZAI, G. *Dom und Domkammer in Münster*. Königstein-in-Taurus: [Langewiesche, K. R.], 1981. p. 35.

56 Para a França meridional, ver também Jean Cabanot, "Deux nouveaux crucifix de la famille du Volto Santo de Lucques, le 'Saint Veu' de Charroux et le 'digne Votz' de Cénac em Périgord", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 24, 1981, p. 55-58, 1 fig. Essas duas obras, que não eram anteriores ao fim do século 14, desapareceram durante as Guerras de Religião.

Figura 35 – Volto Santo, Borgo Sansepolcro, Igreja de Santa Maria (séculos 8-9 ?).

monumental mais antiga de toda a Idade Média ocidental".[57] De imediato, mesmo que faltem provas, pode-se defender a idéia de que esse crucifixo carolíngio é o original de Lucca, que remontaria efetivamente a uma data próxima da chegada do Volto Santo na cidade segundo a lenda do Diácono Leobinus. Mais tarde, na passagem dos séculos 12-13, esse primeiro Volto Santo teria sido mandado para Borgo Sansepolcro, mas inteiramente repintado, sendo substituído na catedral de Lucca por um novo crucifixo, que teria ao mesmo tempo promovido e sido beneficiado pelo culto.

Desde os séculos 14-15, subsistem numerosas pinturas murais e quadros comprovando o grande sucesso do Volto Santo e de seu culto. Essas pinturas figuram não somente o crucifixo, mas também o primeiro e mais importante dos milagres, o do jogral ao qual Jesus deu seu sapato. Por volta de 1370-1380, a cena é representada no batistério de Parma (fig. 36). Curiosamente, Cristo não dá seu sapato direito, de acordo com a narrativa luquense, mas o esquerdo, como se o distanciamento tivesse permitido uma modificação assim tão importante do motivo narrativo original. Aproximadamente em 1400, a mesma cena é figurada na igreja de Santa Maria dei Ghirli de Campione d'Italia (Lugano), em relação com os Quatro Santos Coroados (Santi Quattro Coronati), que atuam como escultores.[58] A lenda de Nicodemus, patrono dos escultores, explica talvez essa aproximação. Em Weissenburg (Franconia), um afresco do fim do século 14 mostra a mesma cena, com uma inscrição que identifica explicitamente um "*heilig cruz Von lukg*.[59]

---

57 MAETZKE, Anna Maria (Éd.). *Il Volto Santo di Sansepolcro. Un grande capolavoro medievali rivelato dal restauro*. Arezzo: Silvana Editoriale, 1994. p. 27-28. Michele C. Ferrari me indica a hipótese defendida por alguns, segundo a qual a Udenheimerkreuz de Mayence dataria dos anos 610-780.

58 MAZZINI, F. Affresche, sculture della metà del trecento all'inizio del conquecento. In: AA.VV. *Il Santuário di S. Maria dei Ghirli in Campione d'Italia*. Campione, 1988. p. 95-103. Agradeço a Vera Segre Rutz por esta referência. Sobre Nicodemus como patrono dos escultores, ver SCHLEIF, Corine. Nicodemus and Sculptors: Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider. *The Art Bulletin*, LXXV, 4, p. 599-626, dec, 1993.

59 MADER, Felix; GRÖBER, Karl. *Die Kunstdenkmäler Von Mittelfranken. V: Stadt und Bezirksamt Weissenburg i. B.* München: [R. Oldenbourg], 1932. (Die Kunstdenkmäler von Bayern, V). p. 62-63. Inscrição: "*ditz. pild. bedut. dz. heilig. crucz. von. lukg. dz. got. drug. auf. seim. rukg*" (Essa imagem significa a Santa Cruz de Lucca, que Deus carregou em seus ombros). A obra é datada do fim do século 14.

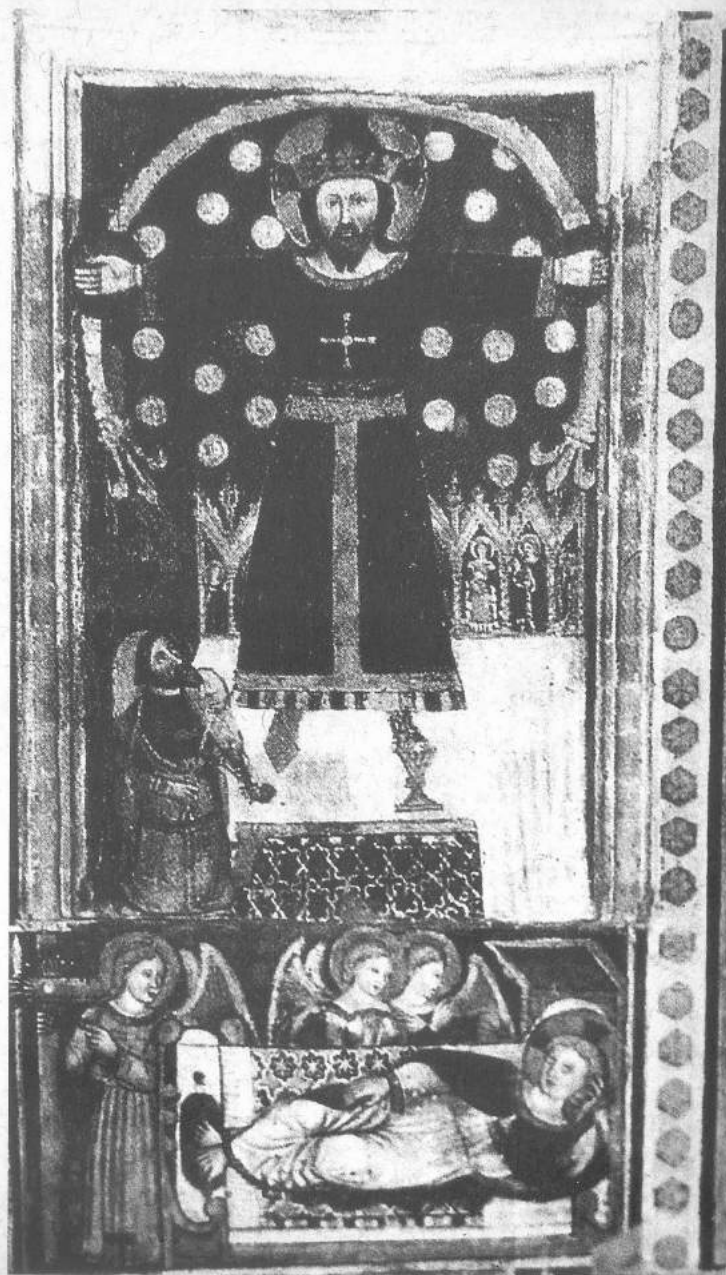



Figura 36 – Milagre do jogral, afresco, Parma (cerca de 1370-1380).

Os quadros pintados testemunham, ao menos em certos casos, formas de devoção reservadas ao espaço doméstico e privado. É o caso, por volta de 1440-1450, de um pequeno quadro proveniente do ateliê colonense de Stefan Lochner e adaptado por suas dimensões à devoção privada (Museu do Louvre). Um painel italiano, pintado por volta de 1490 (Los Angeles), apresenta o Volto Santo de face, com o pé direito mergulhado no cálice.[60] O mesmo se dá com outro quadro contemporâneo que foi atribuído a Piero di Cosimo (1462-1521) (Museu de Budapeste).

É preciso dar atenção também às medalhas, aos selos, às insígnias dos peregrinos que subsistem e testemunham o renome do Volto Santo, por vezes muito longe da cidade luquense, notadamente na França.[61]

A questão mais delicada, referente à difusão da imagem e do culto do Volto Santo, diz respeito ao seu duplo feminino nas regiões da Europa do Noroeste (Flandres, Países-Baixos) e do Centro (Áustria, Boêmia, Polônia): Santa Kümmernis (igualmente chamada Wilgefortis, Ontcommer, Liberata). Sua lenda é muito diferente: tendo se recusado ao casamento que o pai queria obrigá-la, a jovem menina ganhou do céu uma barba capaz de afugentar os pretendentes, antes de ser submetida ao martírio pela crucificação. Sua imagem de santa crucificada é idêntica à do Volto Santo: ela é barbuda como Cristo, veste longa vestimenta feminina e o mesmo círculo domina por vezes a cruz.[62] O milagre fundador do jogral lhe é igualmente

60 *Italian Panel Painting of the Early Renaissance*, Los Angeles Museum of Art (Exposição de 1994-1995).

61 Ver no Museu de Cluny, em Paris, o molde de uma insígnia em ardósia originária da Itália e datada do século 14, figurando o Volto Santo de Lucca (8,5 x 4,3 cm, *Guide des collections*, n. 46, clichê 21590). O Volto Santo, cujo pé direito se encontra dentro do cálice, figura no selo de Thomas de Amelia, auditor do Sacro Palácio, no início do século 15 (cera vermelha, 8,2 x 5,3 cm): MAROT, Pierre. Une representation du Santo Volto de Lucques sur un sceau (1412). *Bulletin monumental*, Paris, p. 353-360, 1926. BRUNA, Denis. *Enseignes de pèlerinages et enseignes profanes*. Paris: Musée National du Moyen Âge – Thermes de Cluny, 1996. p. 64-65.

62 Por exemplo, numa miniatura de um Livro de Horas (WIECK, Roger S. *Time Sanctified. The Book of Hours in Medieval Art and Life.* New York: George Braziller; Baltimore: The Walters Art Gallery, 1988. fig. 108, p. 123) originário da Belgica, cerca de 1430-1440, pintado por um successor do Mestre Guillebert de Mets (Walters 170, fol. 174v; Cat. n. 84).

atribuído.[63] Convirá, por isso, contentar-se com a explicação clássica proposta por G. Schnürer e J, M, Ritz, segundo a qual as populações da Europa setentrional, pouco familiarizadas com a longa vestimenta do Volto Santo, teriam-no confundido com a santa barbuda, da qual conheciam bem a lenda?[64] Como vimos, defendo uma interpretação diferente, que leva em conta a ambivalência sexual característica da figura de Jesus e que se conhece melhor desde os trabalhos de Leo Steinberg, Caroline Bynum e Richard Trexler.[65]

AS CONFRARIAS DO VOLTO SANTO

Mais do que a rota dos peregrinos, foi a rede de comunidades de mercadores luquenses, especialistas principalmente no comércio de seda, que assegurou o renome do Volto Santo nas regiões mais ricas da Europa. O nascimento e reforço dessas comunidades datam essencialmente da segunda metade do século 14, depois que Lucca se libertou da tutela pisana em 1369. Em todo lugar, esses mercadores fundaram confrarias do Volto Santo que lhe permitiram, ao mesmo tempo, reforçar localmente sua solidariedade em terra estrangeira e manter muito fortes os laços com sua pátria de origem.[66]

Duas fortes comunidades de luquenses se estabeleceram na Itália, em Gênova e Veneza. Em Veneza, a *Scuola del Volto Santo* foi fundada em 1359 na igreja das Servas de Maria; suspensa pelo conselho dos Dez, ela foi recriada em 1369. Por volta de 1370, foi levantada numa capela um altar tendo ao alto uma

63 Por exemplo sobre um afresco mural da igreja St Vigilius de Altenburg, no sul do Tirol, entre 1400 e 1430 (Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Krems, Áustria, cliché N$002870/7004411/3006438).

64 SCHNÜRER, Gustav; RITZ, Josef M. *Sankt Kümmernis und Volto Santo*. Düsseldorf: L. Schwann, 1934. Indicação útil dos lugares de culto em L. A. W. Baron Sloet, *De Heilige Ontkommer of Wilgefortis. Een Geschiedkundig Ondenzoek*, 's-Gravenhage, 1884.

65 Ver acima, e notas 51 e 53.

66 ESCH, Arnold. Viele Loyalitäten, eine Identtität. Italienische Kaufmannskolonien im spätmittelalterlichen Europa. *Historische Zeitschrift* 254, p. 581-608, 1992, artigo reeditado em *Zeitalter und Menschenalter. Der Historiker und die Erfahrung vergangener Gegenwart*. München: [s.n.], 1994. p. 115-133.

réplica do Volto Santo cuja cabeça está conservada. Simultaneamente, o pintor Nicolau Semitecolo pintou a lenda de Leobinus nas paredes da capela.[67]

Fora da Itália, confrarias similares foram criadas pelos negociantes luquenses em Anvers, Bruges, Londres (Southampton), Paris. Em Bruges, a comunidade foi fundada em 1369 e, desde 1377, contava com 46 mercadores. Em 1478, ela foi dotada com novos estatutos que se encontram conservados.

Em Paris, a confraria do Volto Santo é bem conhecida. Ela foi fundada em 1343 por um rico luquense, Belloni (Hugues Bellon), na nova igreja do Santo Sepulcro (ela própria construída em 1325, graças a uma fundação principesca, no bairro dos "lombardos").[68] O inventário da igreja e da capela do Volto Santo, datando de 1379, foi conservado; ele menciona "grandes tapetes" e o "grande crucifixo" de pedra com sua "coroa gaulesa" (*sic*), que constituía com certeza uma réplica do Volto Santo. O inventário de 1790, no momento da Revolução, dá conta de dez quadros representando a lenda do crucifixo. Nos séculos 14 e 15, os nomes afrancesados dos luquenses ricos mais influentes da comunidade parisiense são bem conhecidos: são os Esclat (Schiatta), Isbarre (Sbarra), Richas (Ricciardi), Lonest (Onesti), Cenami, Moriconi, etc. Bem nos primeiros anos do século 15, os mais importantes luquenses estabelecidos em Paris, incontestavelmente, eram os irmãos Dino e Jacques Raponde (Rapondi), grandes negociantes, emprestadores de dinheiro e mecenas. Dino († 1415) foi um dos conselheiros e o governante geral* da casa do Duque de Borgonha, para quem mandou providenciar um número importante de manuscritos iluminados. Suas atividades parisienses não o impediram de manter laços estreitos com Lucca, onde foi por duas vezes eleito ao Conselho dos Anciãos (1376 e 1398). O declínio dos Rapondi seguiu-se à queda do partido borgonhês. É nesse contexto que se deve examinar uma abundante produção de manuscritos iluminados que dão ensinamentos por demais preciosos, e em grande parte inéditos, sobre o renome e o culto do Volto Santo.

67 MOLÀ, Luca. *La communità deo Lucchesi di Venezia. Immigrazione e industria della seta nel tardo Medioevo*. Veneza: Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1994.

68 MIROT, Leon. *Études lucquoises*. Paris: [s.n.], 1930. Textos publicados em: Inventaire du trésor de l'église du Saint-Sépulcre de Paris (1379). *Mémoires de la Société d'Histoire de Paris et de l'Ille de France*, IX, p. 239-286, 1882. Agradeço ao Sr. Pierre Gasnult pela indicação deste artigo.

* No original, *maître d'hôtel*. (N.T.)

O VOLTO SANTO NOS MANUSCRITOS ILUMINADOS

Tivemos já oportunidade de assinalar que os mais antigos manuscritos latinos de lenda e milagres do Volto Santo (fim do século 12) não são luquenses e nem mesmo italianos, mas provêm da Europa do Noroeste (Douai, Cambrai). Sua origem geográfica indica a posição privilegiada de Lucca no eixo que ligava Inglaterra e Flandres à Itália, tanto no âmbito das trocas econômicas quanto no das peregrinações.

A partir da segunda metade do século 14, a produção de manuscritos iluminados relativos ao Volto Santo confirma que seu sucesso fora de Lucca e mesmo da Itália nada tinha a invejar ao que ele se beneficiava em sua cidade. Contam-se, com efeito, dez manuscritos iluminados, dos quais só um, o mais antigo, é de origem luquense. O conjunto dessa produção pode ser dividido em três grupos.

O MANUSCRITO TUCCI-TOGNETTI

O mais antigo manuscrito é o livro da confraria do Volto Santo, que poderia ter sido composto por ocasião da fundação dessa confraria, em 1306, e depois completado no decurso do século. Sua iconografia se limita a três representações da procissão e da adoração da santa imagem pelos confrades, homens e mulheres, clérigos e laicos, "capitães" e membros comuns. Notáveis eram os círios que os confrades levavam e o gesto do beijo no pé de Cristo (Figs. 37 e 38). A procissão representada é a que estava prescrita aos confrades no terceiro domingo de cada mês. Ela se desenrolava no interior da igreja e era acompanhada de uma prece, mas é preciso distingui-la das procissões semanais dos cônegos e da *Luminária*, anual, que reunia toda a população e as autoridades religiosas e civis da cidade.[69]

69 A liturgia da catedral para o que se refere às procissões dos cônegos diante do Volto Santo é menos conhecida: GIUSTI, M. L'Ordo officiorum della cattedrale di Lucca. *Miscelanea Giovanni Mercati*, v. II, Letteratura Medioevale. Studi e testi 122, Cidade do Vaticano, p. 523-566 (p. 545-546), 1946.

Figura 37 – Devotos do Volto Santo e Leobinus oferecendo seu livro (1306).

Figura 38 – Procissão em homenagem ao Volto Santo (1306)

Dois opúsculos independentes

Pode-se distinguir um segundo grupo composto por dois manuscritos, diferentes um do outro, mas ambos consistindo em opúsculos dedicados exclusivamente à lenda e aos milagres do Volto Santo.

O manuscrito Reginensis latinus 487 da Biblioteca Vaticana, escrito e sumariamente decorado por volta de 1364-1380, deve provir da Itália do Norte. Ele é integrado por uma versão em latim de lenda e milagres, seguida da tradução em italiano pelo "frade Francisco de Mediolano", da "Ordem das Servas de Maria" (uma ordem, lembremos, que acolhia a confraria do Volto Santo em Veneza). Cada uma das duas versões do texto é introduzida (Figs. 39 e 40)por uma inicial L (Leobinus), decorada com a imagem do Volto Santo. As duas imagens são idênticas por sua composição, mas a repartição de cores é invertida, o que sugere, talvez, (à semelhança do positivo e do negativo de uma fotografia) o princípio de reprodutibilidade de que já se falou que era inerente ao tipo da Santa Face.

O manuscrito Palatinus latinus 1988 da Biblioteca Vaticana, composto em Paris por volta de 1410, tem uma história melhor conhecida. Foi realizado pelos irmãos Dino e Jacques Rapondi, que se fizeram representar sobre o frontispício, em oração, diante do Volto Santo.[70] Segue a lenda, da qual 13 (fig. 41*) episódios são ilustradas com uma miniatura, e depois a série dos 13 milagres, acompanhada de 12 miniaturas (dois milagres referentes à revelação, em Jerusalém, da presença de relíquias no interior do Volto Santo não deram lugar senão a uma única imagem). De todos nossos manuscritos este é o mais ricamente ilustrado, com 26 miniaturas. Ele oferece, desse modo, um testemunho de primeiro plano sobre a intensidade da devoção ao Volto Santo na comunidade luquense de Paris.

70 *Biblioteca Palatina*, Katalog zur Austellung vom 8. juli bis 2. November 1986, Heiliggeistkirche Heildelberg, 1986, t. II, E 17. 4, p. 213 et seq. Sobre os Rapondi e seu mecenato, ver BUETTNER, Brigitte. *Boccaccio's Des Clercs et nobles femmes. Systems of Signification in an Illuminated Manuscript*. Seattle: University of Washington Press, 1996, e "Jacques Raponde 'marchand de manuscripts enluminés'", *Médiévales*, 14, p. 23-32, 1988.

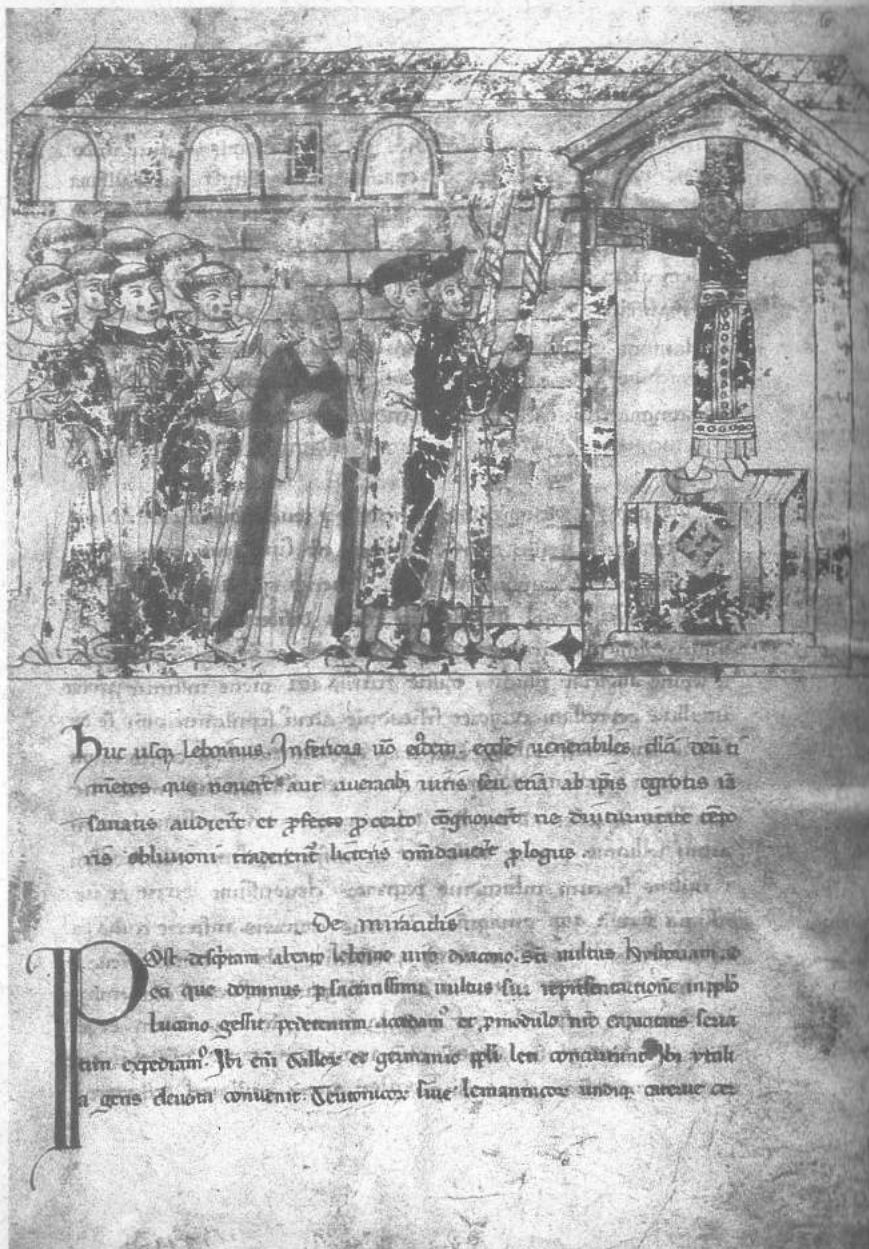



Figura 39 – Inicial L (Leobinus) introduzindo o texto em latim da lenda do Volto Santo (1364-1380).

Figura 40 – Inicial L (Leobinus) introduzindo o texto em italiano da lenda do Volto Santo (1364-1380).

A "Feste Nouvelle" do Volto Santo

Os sete outros manuscritos constituem um grupo homogêneo, produzido entre o início do século 15, em Paris, e a metade do século 15, nos domínios flamengo-borgonheses. Se esses manuscritos contêm uma vez mais a lenda e os milagres do Volto Santo, não são obras autônomas, mas constituem um dos capítulos do tratado das *Festes Nouvelles,* acrescentado em 1401 ou 1402 pelo carmelita João Golein (+ 1403) à tradução francesa da *Legenda Áurea* de Jacopo de Varazze – que João de Vignay tinha realizado aproximadamente em 1350.[71] À diferença dos precedentes, esses manuscritos são exclusivamente franceses.

O capítulo consagrado ao "Saint Voult" (Santo Vulto) figura sempre entre as últimas das 40 "Fêtes nouvelles" (Festas Novas) acrescentadas por Golein à *Legenda Áurea.* Ele é o último da série e tende a apresentar-se como um pequeno tratado particular, ainda mais porque é ilustrado muito mais ricamente que os demais capítulos. Enquanto os outros textos são acompanhados, geralmente, apenas por uma miniatura, representando um santo em pé e, se fosse o caso, uma cena de seu martírio, o capítulo das *Fetes nouvelles* leva pelo menos 12 miniaturas nos manuscritos de Mâcon[72] e de Bruxelas,[73] e seis nos de Paris[74] e de Munique.[75] Os três outros manuscritos são bem menos

71 HAMER, R. Jean Golein's Festes Nouvelles: A Caxton Source. *Medium Aevum,* LV, p. 254-260, 1986. Sobre a tradução de Jean de Vignay: *Legenda Aurea: sept siècles de diffusion,* Actes du colloque international sur "La Legenda Aurea: texte latin et branches vernaculaires", Université de Québec à Montreal (11-12 mai 1983). Paris: J. Vrin, 1986.

72 Mâcon, Bibliothèque Municipale, 3. Para a análise codicológica: CASWELL, J. M. A double Signing System in the Morgan-Mâcon Golden Legend. *Quaerendo. A Quarterly Journal from the Low Countries Devoted to Manuscripts and Printed Books,* 10/2, p. 97-112, 1980.

73 Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9228. Cf. J. Van den Gheyn, *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque Royale de Bruxelles,* Bruxelles, t. V, p. 396-397, 1905.

74 Paris, BNF, ms. fr. 242. A iconografia desse manuscrito é de autoria do Maître du Couronnement de la Vierge (assim nomeado em razão do frontispício do ms. fr. 1402): MEISS, Millard. *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries.* New York: [s.n.], 1974. p. 383 et seq. e Charles Sterling, *La peinture médiévale à Paris,* 1300-1500. Paris, 1987. t. 1, p. 279 (fig. 183).

75 Munique, Bayerische Staatsbibliotheck, ms. Gall. 3. Millard Meiss, French Painting..., citado, p. 387, associa o iluminador com o Mestre de Egerton, ativo entre 1405 e 1408.

Figura 41* – Os irmãos Rapondi, ricos negociantes lucquenses de Paris, oram diante do Volto Santo (cerca de 1410).

providos: duas miniaturas no manuscrito de Genebra,[76] e só uma no de Iena[77] e de Paris[78] ainda.

Entretanto, nenhum desses manuscritos chega a ser tão rico como o dos irmãos Rapondi,[79] que devem ter dispensado um cuidado todo particular à decoração desse manuscrito feito para a glória da imagem tutelar de sua cidade de origem. Sua originalidade reside essencialmente na iluminação* dos milagres porque, no que se refere à iluminação da lenda, quatro ou cinco dos manuscritos das *Fêtes nouvelles* nada têm a invejar-lhe. Estes últimos reservam em compensação lugar bem menos limitado à iconografia dos milagres, porque, dos 13 milagres mencionados pelo texto, eles em geral dão atenção apenas ao primeiro, o do jogral,[80] e/ou ao último, o da interrupção da decapitação do jovem rapaz condenado injustamente à morte,[81] quando não se contentam a apresentar, seja no início,[82] seja no fim,[83] a imagem do Volto Santo fora de toda cena narrativa.

O que deve especialmente reter nossa atenção nesses manuscritos é a disposição singular do texto, e, por conseqüência, a articulação complexa do

---

76 Genève, Bibliothèque publique et universitaire, ms. fr. 57. Sobre este manuscrito: Hipolyte Petau, *Notices sur les manuscrits Petau conservés à la Bibliothèque de Genève* (Fons Ami Lullin). Paris, 1911, p. 65-69. É o único manuscrito da série que nomeia explicitamente o tradutor (fol. 396): "A seguir seguem os títulos das Festes Nouvelles traduzidas do latim em francês pelo muito excelente doutor em teologia Mestre Jehan Golein da Ordem de Nostre Dame du Carme". A nota não menciona as duas miniaturas relativas ao Volto Santo.

77 Iéna, Universitäts Bibliotheck, ms. Gall. 86. W. Dexel, *Untersuchungen über die französischen illuminierten Handschriften der Jenaer Universitätsbibliothek*, Estrasburgo, 1917, p. 33-39.

78 Paris, Bibliothèque National de France, ms. fr. 184.

79 Bibliothèque Vaticane, ms. Pal. lat. 1988.

* Ou seja, na preparação das iluminuras. (N.T.)

80 BNF ms. fr. 242, fol. 328; BNF, ms. fr. 184, 415v; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Gall. 3, fol. 309.

81 Mâcon, Bibliothéque Municipale, 3, fol. 246v; Paris, BNF, ms. fr. 242, fol. 334; Munich, Bayerische Staatsbibliothek, ms. Gall. 3, fol. 316.

82 Iéna, Universitäts Bibliotheck, ms. Gall. 86, fol. 359; Genève, Bibliothèque publique et universitaire, ms. fr. 57, 474 v.

83 Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 9228, fol. 395; Paris, BNF, ms. fr. 242, fol. 335 v.

texto com as imagens. O texto, sempre em francês, mostra-se idêntico em todos manuscritos. Começa pela tradução detalhada da lenda de Leobinus. Seguem os relatos de 13 milagres, mas cada um deles (ou, por vezes, cada grupo de dois ou mais milagres) é precedido de uma "*histoyre*" (história) que não é outra senão o resumo de um episódio da lenda. Em todos os manuscritos, a lenda, depois de ter sido contada uma primeira vez integralmente, é retomada de modo resumido em 12 episódios distintos ou "*hystoires*", o 11º sendo de fato o longo relato da interrupção milagrosa da decapitação. Com efeito, o último dos milagres foi considerado como a última "histoyre", e nessa condição é que ele pôde se beneficiar com uma miniatura, à semelhança de outros episódios da lenda (cf. fig. 32). As dez "histoyres" precedentes introduzem, respectivamente, um ou diversos relatos de milagre. A miniatura correspondente "ilustra" normalmente a "histoyre", e não o milagre ou os milagres que ela introduz.

As "histoyres", os milagres e as miniaturas apresentam, desse modo, uma estrutura articulada, ou entrelaçada, muito diferente da estrutura do manuscrito dos Ripondi ou da série de milagres iluminados que se segue classicamente à lenda e às suas próprias miniaturas.

É essa estrutura articulada que explica que se encontrem, excepcionalmente, duas miniaturas sobre o fólio 328 do manuscrito fr. 242 da Bibliothèque Nationale de France: uma figurando o sonho do Bispo Gualfredus (que constitui a terceira "histoyre") e outro o primeiro milagre, o do jogral, que essa "histoyre" tem por função introduzir. Da mesma maneira, no manuscrito Gall. 3 de Munique, a imagem da sétima "histoyre" (a navegação miraculosa, fólio 311) é seguida imediatamente após (fólio 311v) a imagem do quinto milagre (a mesa dourada) que essa "histoyre" tem por função introduzir.

Certas anomalias mostram que a reprodução de um modelo comum não impedia o iluminador de inovar, preferindo figurar o milagre em vez da "histoyre" que estava sendo introduzida: no mesmo manuscrito de Munique, a imagem do milagre do jogral substitui completamente a do sonho do Bispo Gualfredus (terceira "histoyre"). Por vezes, nota-se um erro de composição: nesse manuscrito, o iluminador deixou de fazer acompanhar a oitava "histoyre" da miniatura correspondente; esta aparece mais longe (fólio 314v), mas fora de ordem, a propósito da décima "histoyre" (a entrada triunfal do Volto Santo em Lucca) de modo que esse último episódio foi beneficiado com não mais do que uma miniatura.

Esses manuscritos iluminados levantam pelo menos duas questões: como explicar a presença tão massiva do Volto Santo, por meio de texto ou imagem, em sete manuscritos franceses do início do século 15? Como explicar a estrutura de articulação das "histoyres", das imagens e das narrativas de milagre?

Os sete manuscritos franceses são contemporâneos do manuscrito parisiense dos irmãos Rapondi. Conjuntamente, testemunham o apogeu da influência social e política dos ricos negociantes luquenses, principalmente no círculo dos duques de Borgonha, depois em Paris (onde foram realizados a maior parte desses manuscritos), mais tarde ainda em Flandres ou em Borgonha (para o manuscrito de Mâcon). A surpreendente presença do "Santo Vulto" entre as *Fêtes nouvelles* de João Golein só pode ser explicada pela influência da comunidade luquense de Paris. A iniciativa do carmelita João Golein, próximo do rei Carlos V, de acrescentar à *Legenda Áurea* uma importante série de santos mais recentes e mais "franceses" que a maior parte dos que tinham sido mencionados por Jacopo de Varazze, terá dado aos confrades parisienses a oportunidade de reivindicar com sucesso pelo Santo Vulto, que veio assim a redobrar a festa da Exaltação da Cruz – já presente no núcleo original da *Legenda Áurea*. Embora nenhum documento nos permita confirmar essa hipótese, o destino parisiense do Volto Santo nos dá, talvez, o exemplo de um caso muito interessante de "lobbying" religioso...

Para compreender a estrutura articulada das "histoyres" e dos milagres na série dos manuscritos das *Fêtes nouvelles*, é preciso lembrar os laços estreitos que a comunidade luquense de Paris conservava com sua metrópole. Ora, os estatutos da confraria luquense do Volto Santo, redigidos em 1306, prescreviam aos confrades não somente participar de uma procissão no terceiro domingo de cada mês, mas de ouvir uma pregação ao fim da qual o pregador devia "dizer um dos milagres do Volto Santo" (*quod ipse predicator dicat unum miraculum de miraculis sancti vultus sancte crucis que hic in presenti libro scripta sunt*[84]). Não é descabido pensar que esse ritmo mensal se reencontre na associação dos treze milagres às onze "histoyres", que caracteriza a estrutura articulada do texto e das imagens da "Fête nouvelle" do Volto Santo. Esses

84 Lucca, Biblioteca Capitolare, ms. Tucci-Tognetti, fol. 1 v.

CONFRARIA	OPÚSCULOS AUTÔNOMOS		"FESTES NOUVELLES"							
Lucca, Tucci-Tognetti	Vaticano, Reg. Lat. 487	Vaticano Pal. Lat. 1988	XI "Hystoires" e 13 milagres	Mâcon 3	Bruxelas 9278	Paris BNFfr. 242	Munich Gall. 3	Iéna Gall 86	Génève Fr. 57	BNF Fr. 184
2 V.S. 5 v procissão	1 V.S. 27 V.S	IVv Doadores rezando diante do Volto Santo						359 V.S.	474v V.S. 476	415v jogral
		3 Leboinus pregando		219v Leboinus escrevendo	383 Leboinus em sua catedral	324v Leboinus escrevendo	307 Nicodemus corta a árvore		navegação	
6 procissão		2v Nicodemus corta a árvore com o anjo	I	222 Nicodemus acordado pelo anjo, que lhe mostra a árvore	384 Nicodemus corta a árvore					
		1 Nicodemus esculpindo	II I	225v Nicodemus esculpindo	385v O anjo esculpe e Nicodemus dorme	327 Nicodemus e o anjo esculpindo	308v Nicodemus dorme e o anjo esculpe			
		8v O bispo Gualfredus e o anjo	III 1bis	227v Gualfredus e o anjo	386v Gualfredus e o anjo	328 (1) Jogral (2)Gualfredus e o anjo	309 Jogral			
		6v Invenção do V.S.	IV 2	228v Invenção do V.S.	387 Invenção do V.S.	325v Invenção do V.S.	309 Invenção do V.S.			
		7v Descoberta e ornamentação do barco.	V 3 4							
		4 Embarque do V.S.	VI	230v Embarque do V.S.	388 Embarque do V.S.	329 Embarque do V.S.	310 Embarcação			
		5 Navegação do V.S.	VII	232v Navegação	389 Navegação	329v Navegação	311 Navegação			
			5		389v Navegação [illegible]	330 Navegação (sozinha)	311v Mesa dourada			
		11v Partida do bispo de Lucca	6		391 O bispo de Lucca [illegible] avisado pelo anjo					
		12 Aproximação da costa. Bispos de Lucca e de Luni	VIII 7 8	233v Aproximação da costa + os dois bispos		331v Aproximação da costa				
		13 Desembarque do V.S. + partilha	9 10	237 Desembarque + partilha						
		13v Transporte do V.S (carro de bois)	IX 11 12	240v Transporte do V.S. (carro com cavalo)	392vo Transporte do V.S. (carro de bois) 393vo Entrada em Lucca	333 Transporte do V.S. (Carro de bois)	314 Transporte do V.S. (Carro com cavalo)			
		14 Entrada do V.S em Lucca	X	243 Entrada em Lucca			314v Aproximação da costa			
			XI 13	246v Interrupção da decapitação	395 O V.S. endireitado	334 Interrupção dadecapitação 335v O V.S. endireitado (+bispo)	316 Oração do condenado diante do V.S.			
		16v Jogral								
		18v Sonho e oração								
		20v Primeira revelação do conteúdo [segunda revelação do conteúdo]								
		24v Mesa dourada								
		25v Criança cega curada								
		29v Criança possuída libertada								
		31 Demônio expulso pela porta								
		33 Jovem moça com a mão seca								
		34 Jovem moça atacada por três demônios								
		35v Jovem moça cuspindo carvões ardentes								
		37v Jovem alemão paralizado								
		39 Interrupção da decapitação								

manuscritos poderiam assim testemunhar a existência, nos ambientes comerciais e principescos financiadores desses preciosos manuscritos, de práticas devocionais que mantinham analogias com as que tinham livre curso nas confrarias. Pode-se imaginar daí uma leitura individual ou coletiva, encontrando, na associação de um milagre distinto com cada uma das "histoyres" que compunham a legenda do Volto Santo, uma escansão propícia à meditação sobre as origens divinas e as virtudes da célebre imagem de Cristo.

Em todos os sentidos, a difusão da imagem do Volto Santo e de seu culto esclarece os problemas colocados pelas santas imagens, do tipo da Santa Face. O destino do Volto Santo é, em muitos pontos, paralelo ao da mais célebre das Santas Faces ocidentais, a Verônica, mesmo que esta difira dele por seus caracteres formais (é um ícone, e apenas do rosto) e por seu papel eminente no centro de poder da Igreja latina.

Mas ambas as imagens pretendem ter uma origem tão antiga que faça delas testemunhos da existência terrena do Messias. Elas reivindicam um nascimento mais ou menos *achéiropoiète*, que as apresenta como produtos imediatos da vontade divina; e ambas se beneficiaram, segundo suas respectivas lendas, de uma *translatio* do Oriente ao Ocidente que lhes garantiu, desde o princípio, o estatuto de imagens universais.

Esse espaço simbólico da cristandade, percorrido originalmente por uma e outra no sentido Leste-Oeste, elas logo voltaram a dominar pela difusão de suas cópias e pela expansão de seu prestígio. Foram por isso beneficiadas pelas redes de relações econômicas, políticas e religiosas efetivadas, no caso da Verônica, pelo poder pontifical e a hierarquia eclesiástica – especialmente graças ao lucro com a venda de indulgências – e no caso do Volto Santo, pelas comunidades de mercadores luquenses e suas confrarias – graças à influência obtida junto aos príncipes locais e em troca dos serviços de toda espécie que lhe eram oferecidos.

Capítulo 8

AS RELÍQUIAS E AS IMAGENS*

Nos últimos anos, importantes publicações contribuem para o estudo das imagens medievais e lhes têm dado uma orientação histórica e antropológica decisiva: citemos, antes de tudo, a "suma" de Hans Belting, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art* (Imagem e culto. Uma história da arte antes da época da arte),[1] cujo próprio título revela o desejo do autor de se distanciar dos estudos de história da arte tradicionais. Na Idade Média, propõe ele, a imagem não é um objeto definido unicamente por suas funções estéticas, mas, antes de tudo, por suas funções rituais e devocionais. Ela deve mais ao "culto" que à "arte", no que em parte ela tem, entre outras, uma ligação com a relíquia. Paralelamente, as pesquisas sobre as relíquias e seu culto receberam recentemente novos esclarecimentos, notadamente, para o que nos interessa aqui, graças aos trabalhos de Anton Legner, inicialmente por ocasião de uma importante exposição ocorrida em Colônia em 1985, intitulada *Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Künstler der Romanik*, e depois, mais recentemente, numa obra de síntese, *Reliquien in Kunst und Kult. Zwischen antike und Aufklärung*,[2]

* Retomado de: Les reliques et les images. In: BOZOKY, Edina; HELVETIUS, Anne-Marie (Éd.). *Les reliques. Objets, cultes, symboles*. Actes du colloque de l'Université du Littoral-côte d'Opale (Boulogne-sur-mer), 4-6 septembre 1997, p. 145-167.

1 BELTING, Hans. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München: C. H. Beck, 1990. Trad. fr.: *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*. Paris: Le Cerf, 1998.

2 LEGNER, Anton. *Reliquien in Kunst und Kult. Zwischen antike und Aufklärung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

que chama fortemente a atenção para as relações entre as relíquias e as formas artísticas que asseguram ritualmente a encenação visível (*Sichtbarmachung*). Assim, de uma parte e de outra, os historiadores fazem hoje com sucesso convergir questões colocadas respectivamente pelas imagens e pelas relíquias ao estudo das crenças e das práticas do cristianismo medieval.

Entretanto, a aproximação das relíquias com as imagens nem sempre é possível. Não esqueçamos que existem imagens sem relíquias, como os vitrais ou as miniaturas dos manuscritos, enquanto outras imagens, que desempenham uma função cultual mais acentuada, as contêm: é o caso célebre das estátuas-relicário ou majestades. Outras, notadamente certos retábulos, enquadram relíquias. Outras, enfim, como a Verônica ou o pretenso "retrato" da Virgem pintado por São Lucas, são vistas quase como imagens-relíquia. De fato, relíquias e imagens apresentam duas histórias distintas, mas que se cruzam, sem seguir uma linha de rumo simples e, principalmente, participam conjuntamente de uma história mais ampla dos objetos sagrados.[3]

Abordarei as relíquias e as imagens numa perspectiva das "realidades materiais", pois se trata de confrontar dois tipos de *objetos* tomados em seu funcionamento cultual. Com efeito, a experiência religiosa não consiste apenas em crenças e num imaginário do além e do divino, nem em palavras e gestos (orações, homilias, ritos, etc.), mas consiste, também, em manipulações de objetos de toda espécie, cuja natureza, grau de consideração e funções variam segundo as épocas. Num estudo recente consagrado às imagens santas e às santas relíquias durante a controvérsia ocidental sobre as imagens na época carolíngia, David Appleby pede que se leve em consideração "o contexto mais amplo das atitudes da cristandade ocidental em relação às matérias santificadas, em vez de (permanecer) dentro dos limites definidos pelos autores iconoclastas ou iconódulos do Mediterrâneo oriental", e, acrescenta ele, a estudar "as atitudes em relação aos objetos materiais que os ocidentais consideravam simultaneamente como santos em si e como simbolizadores de um sagrado transcendente, por

3 MEYER, Erich. Reliquie und Reliquiar im Mittelalter. *Festschrift Georg Heise*, Berlin, p. 55 et seq., 1950, citado e contestado por LEGNER, Anton. *Reliquien in Kunst und Kult. Zwischen antike und Aufklärung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. p. 185 e sobretudo p. 277 e fig. 129. Também se poderia citar, desde o princípio da Alta Idade Média, a cruz-relicário do Santo-Sangue de Bérgamo.

exemplo a cruz, a eucaristia e também as santas relíquias".[4] Os próprios textos da época carolíngia convidam a considerar o estatuto respectivo das relíquias e das imagens e suas relações mútuas no interior de uma hierarquia mais vasta de objetos de culto. E essa exigência metodológica não é menos justificada para os períodos anterior e posterior da controvérsia carolíngia.

Assim, tratando-se das realidades materiais do cristianismo medieval, gostaria de destacar todo um espectro de objetos ligados uns aos outros: as matérias preciosas que são o *ornatus* do culto (ouro, prata, pedras preciosas, cristal, etc., que ornam os vasos sacros, as cruzes, os relicários e por vezes as imagens); as relíquias e os relicários dos santos; as imagens (que, ao contrário das pedras naturais e dos corpos santos, são feitas pela mão do homem e não criadas diretamente por Deus); as espécies eucarísticas, o sangue e o corpo de Cristo restituídos e "sacrificados" todos os dias no altar.

Procuro mostrar que não há solução de continuidade entre todos esses objetos, que se inserem uns e outros em toda uma gama de tensões entre o humano e o divino, o criado e o fabricado, o figurado e o abstrato, o morto e o vivo, o visível e o invisível. É nesse quadro amplo e mais teórico, do que nas aproximações empíricas habituais sobre as quais seria levado a me apoiar, que gostaria de indagar a respeito das diferenças, analogias e relações mútuas entre relíquias e imagens, compreendidas como modos entre outros de presentificação e visualização do sagrado. Como imagens e relíquias são diferentes, mas complementares? Como se articulam simultaneamente com outros objetos religiosos? Como compreender a evolução de suas relações numa história das práticas e das crenças cristãs?

DAS RELÍQUIAS CORPORAIS DE CRISTO

Pelo filho, Deus assumiu um corpo humano. Por sua vida, sua morte, e mesmo sua ressurreição, o Filho de Deus participou plenamente da história dos homens. Foi pela Ascensão que ele se separou, pois Cristo não deixou seu corpo morto atrás de si. Não deveria, assim, haver relíquias corporais dele.

4 APPLEBY, David F. Holy Relic and Holy Image: Saint's Relics in the Western Controversy over Images in the Eigth and Ninth Centuries. *Word and Image*, v. 8, n. 4, p. 333-343 (p. 340), oct-dec. 1992.

Essa impossibilidade, evidentemente mais teórica do que prática, não diz respeito às relíquias por contato, a começar por aquelas da verdadeira cruz, que abundam de uma extremidade à outra da cristandade. A madeira da cruz é mesmo a relíquia crística por excelência desde os primeiros séculos do cristianismo. Na época otônida, o altar portátil do imperador Henrique II (fig. 42) mostra-se um bom exemplo. O mesmo vem a ocorrer com os véus e tecidos que tocaram o corpo e a face de Cristo, vivo ou morto, e que conservam a marca impressa, considerada como o protótipo de toda imagem de Cristo.

A reputação dessas relíquias-objetos ou mesmo relíquias-imagens de Cristo não impediu a difusão de tradições relativas a pretensas relíquias corporais de Jesus, em primeiro lugar as do Santo Sangue, que fazem a glória das igrejas de Bolonha, Bruges e Mântua, entre outras. Desde a Alta Idade Média, várias âmbulas que se acreditava conter o precioso líquido foram inseridas em cruzes ricamente decoradas. Outras relíquias corporais aí foram se ajuntando pouco a pouco, geralmente com a idéia de que provêm não do corpo ressuscitado do Salvador que subiu ao céu, mas de partes do corpo tirados de Jesus em sua infância. Supérfluos em relação ao corpo essencial do Salvador, não tinham relação com a morte, a Ressurreição e a Ascensão de Cristo. Assim ocorria com o prepúcio da circuncisão, cuja posse era reivindicada tanto em Charroux quanto em Conques ou em Latrão, e os dentes-de-leite do Menino Jesus, como aquele piedosamente guardado pelos monges de Saint-Médard de Soissons – que Guibert de Nogent critica a crença vã. Numerosas também eram as gotas de leite da Virgem que teriam escapado ao apetite do Menino Jesus e uma delas era venerada em Laon.

Contra o argumento da impossibilidade teológica dessas relíquias, sustentado de maneira enfática por Guibert de Nogent, é fácil compreender as razões de sua proliferação na medida em que as pretensas relíquias corporais se inscreviam numa lógica própria do cristianismo, que a Encarnação enraizou na história, a humanidade, o corpo. A Encarnação não é apenas um dogma particular, mas revela uma forma de pensamento que imprimiu sua marca em todas as representações e práticas características do cristianismo, quer se tratasse da noção cristã do sacrifício, das relíquias ou das imagens.

Nesse sistema religioso, o par eucaristia/relíquia é, ao mesmo tempo, complementar e contraditório: como sublinhou Guibert de Nogent, a crença na autenticidade de relíquias corporais de Cristo é logicamente contraditada

Figura 42 – A transposição em imagem de uma relíquia da Verdadeira Cruz, altar portátil do imperador Henrique III (cerca de 1010).

pelo dogma da Ascensão e pelo dogma eucarístico, pois *todo* o corpo de Jesus subiu ao céu, independentemente de seus acidentes, e todo o corpo e sangue de Cristo, sem restar nenhum, estão realmente presentes na hóstia e no cálice por ocasião da consagração durante a missa. Ademais, o *corpus* sacramental é um corpo vivo, como diz o padre que empresta sua boca ao verbo divino oferecendo-se a si próprio em sacrifício: diferentemente da relíquia, a hóstia não é um corpo morto, não é um simples osso, fosse ele venerável e salutar.

Eis sem dúvida porque a relíquia sofreu – e cada vez mais – a atração da eucaristia em seus modos rituais de visualização e de encenação. E vice-versa: assim como a hóstia, exposta em seu mostruário por ocasião da festa de Corpus Christi, evoca uma "super-relíquia", também as relíquias, em geral protegidas dos olhares, reputadas por agir com mais eficácia justamente por não se deixarem ver e se dissimularem por detrás do ouro e pedrarias dos relicários, ficam melhor de ser vistas atrás de uma pequena janela de cristal, por exemplo no carro-relicário de Saint-Aignan de Orléans (início do século 13) ou no relicário da mão de Santa Attale (Estrasburgo, Colégio de Santo Estevão, século 13). Como escreveu Anton Legner a propósito do carro de Orléans, *die Kutsche wird zum ostensorium* (o relicário tornou-se um ostensório).

É verdade que, aqui, também uma lógica profunda está em ação: as relíquias, como a eucaristia, como as próprias imagens, procedem de uma dialética do visível e do invisível que faz com que o que é visto não seja de fato jamais totalmente o que é: a consagração das santas espécies não muda nada na aparência exterior do pão e do vinho, assim como as *reliquae* ou *pignora*, como o nome indica, reenviam sempre a um outro, o santo que está vivo no céu e do qual são apenas vestígios ou garantias, um santo que não se mostra, a não ser talvez em sonho. As imagens, enfim, têm uma função de *memoria* dos santos, da Virgem, de Cristo, dos quais elas evocam as figuras e de que têm por vezes seu poder miraculoso, mas sem jamais serem confundidas com eles. Os rituais do velamento e desvelamento, comuns às relíquias (que se pense nos armários de relíquias ou nas ostensões de relíquias*), às imagens (na abertura e fechamento regulados dos retábulos do fim da Idade Média) e à eucaristia (quer se trate do gesto de elevação ou de abertura e fechamento do tabernáculo), manifestam

* No original, *ostensions*. Designação de cerimônia religiosa em que as relíquias dos santos são expostas e apresentadas à veneração dos fiéis. (N.T.)

com solenidade e mesmo exacerbam essa natureza profundamente dual de um sagrado que, no momento em que parece ceder ao desejo de apropriação dos fiéis (homólogo do "desejo de ver a hóstia"), se subtrai a ele: ao desejo de ver, de tocar, de comer se opõem a recusa da comunhão freqüente, o encerramento das relíquias, o fechamento do retábulo. O sagrado subtrai-se aos olhares para melhor se fazer desejar, enquanto os clérigos tiram as correntes diante de seus tesouros para melhor lembrar seu monopólio de gestão do sagrado.

AS RELÍQUIAS DOS SANTOS

A legitimidade das relíquias dos santos reside, em última análise, na corporeidade e historicidade de Cristo. Metaforicamente, os santos são o "templo" de Cristo, o que justifica, sobretudo após sua morte e mais ainda se esta tomou a forma violenta do martírio, a veneração de seus restos corporais. A memória dos santos é preservada pelas suas relíquias, porque testemunharam a vitória de Cristo sobre a morte até mesmo em sua morte sangrenta, que imita a Paixão de Jesus. Esse laço essencial entre os santos e Cristo, e mais precisamente entre seus corpos e o corpo de Cristo, expressa-se no altar, cuja mesa contém as relíquias sobre as quais é celebrado o sacrifício eucarístico.[5] Ademais, acima ou abaixo do altar são também expostos relicários e, conforme o caso, as estátuas-relicário, como a de Santa Fé de Conques (cf. fig. 15). E é na continuidade dessa prática que se vê desenvolver por detrás do altar o retábulo (*retrotabula*), ele próprio contendo relicários em sua base ou em seu centro, ou então, a partir de 1350, pequenos altares, com portas, chamados de tabernáculo ou reserva eucarística (cibório). As hóstias consagradas guardadas na reserva eucarística entre duas cerimônias litúrgicas, fazem figura de relíquias do sacrifício da missa. Uma vez ainda, a relação entre relíquia, eucaristia e imagem apresenta uma circularidade contínua, quaisquer que sejam as diferenças existentes entre esses objetos.

As relíquias dos santos são, em sua maior parte, pedaços de corpo morto, ossos, quer dizer, restos das partes duras do corpo. Sua preservação é a

5 LEGNER, Anton. *Reliquien in Kunst und Kult. Zwischen antike und Aufklärung.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. p. 237.

expressão do reconhecimento da não-putrefação do corpo dos santos, da permanência dos heróis cristãos na memória dos homens e da longevidade desencarnada dos eleitos que estão no céu. As relíquias são consideradas na terra como parcelas duras da eternidade.

A esse caráter simbólico das relíquias ligam-se duas práticas cultuais fundamentais:

– De uma parte, a divisão indefinida das relíquias, cada fragmento guardando, contudo, toda a *virtus* do corpo integral. Essa divisão permitiu a multiplicação espacial e mais ainda social (num grande número de santuários, entre as mãos de vários possuidores eclesiásticos, por vezes rivais) dos corpos santos e de seus poderes.

– De outra parte, a acumulação de relíquias de santos diferentes, não somente no mesmo tesouro da igreja, como atestam os inventários, mas na mesma cruz e na mesma imagem-relicário, independentemente da identidade do santo do qual a imagem era a efígie. Pode-se tomar como primeiro exemplo os dois pequenos quadros que flanqueiam um crucifixo pintado italiano (séculos 13-14) conservado em Spoleto. Esse crucifixo não contém relíquia, mas os dois quadros, que representam um grupo de apóstolos e de santos (fig. 43), são munidos com janelas deixando ver uma coleção densa de relíquias devidamente autentificadas. Noutro lugar, a acumulação não é visualmente manifesta, mas é atestada pela tradição. Por exemplo, a célebre cabeça de Frederico Barbaruiva, transformada pelo padrinho (fig. 44)deste, o Conde Oto de Cappenberg, num relicário de São João Evangelista, continha, a crer nos "autênticos", um pouco de sangue proveniente dos ferimentos de Cristo, uma parcela do lenho da cruz, um fragmento do manto de Cristo, lágrimas de Maria, um cabelo de Maria, a flor de lis que Maria tinha na mão por ocasião da Anunciação, uma parcela de sua vestimenta, um pêlo da barba e um cabelo de São João Evangelista, um pouco do sangue de São João Batista, uma relíquia de Santo Agostinho e uma outra de Santa Catarina.[6] Poderíamos multiplicar os exemplos dessa acumulação de "capital-simbólico", que garantia eficácia milagrosa e prestigio social crescentes.

6 LEGNER, Anton. *Reliquien in Kunst und Kult. Zwischen antike und Aufklärung.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. p. 253.

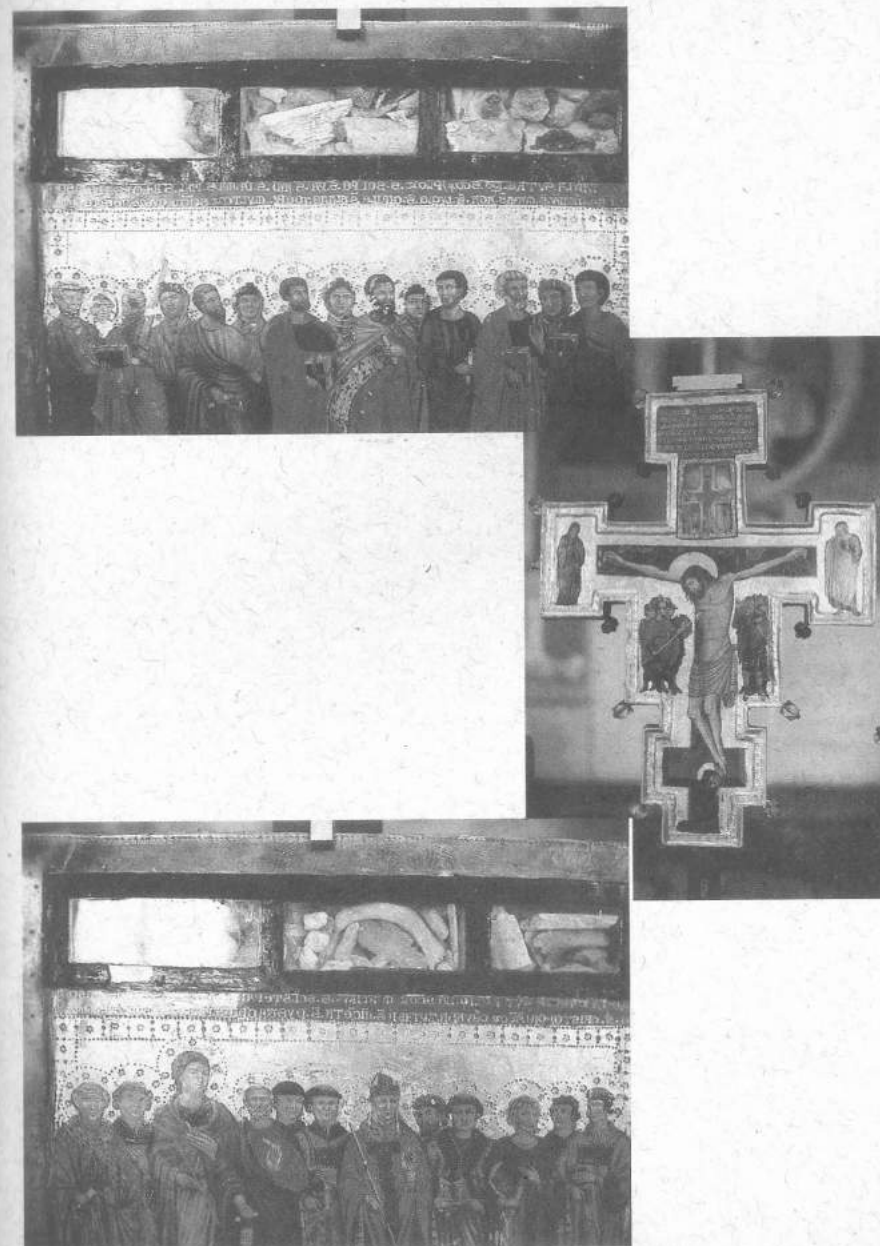



Figura 43* – A acumulação de relíquias na imagem: quadros-relicários e crucifixo pintado.

A lógica que preside esse tipo de lista heteróclita, em que a simples enumeração dos *item* sugere uma riqueza e uma reserva de poder ilimitados, não é própria às coleções de relíquias ou à sua apresentação em linha (*Reihenpräsentation*) nos armários de relíquias e em certos retábulos. No registro da palavra religiosa, é também a lógica das litanias, que acumulam os nomes dos santos para pressioná-los a intervir em favor dos homens. Tal é também a lógica enumerativa das devoções, que se ligam sucessivamente a toda série das *Arma Christi* ou ainda das *Ave* e dos *Pater* acionados ao rezar o terço e o rosário. No caso das relíquias dos santos, o efeito de multiplicação é acusado pela importância inumerável de certas populações de santos, como testemunham os milhares de mártires da Legião tebana, as 11 mil Virgens, a multidão dos Inocentes. Ainda que uma só relíquia – respectivamente de São Maurício, de Santa Úrsula, de um Inocente anônimo – seja por vezes suficiente, como que por metonímia, para evocar a massa de todos os corpos que se imagina dispersos pelo mundo.

Enquanto permanece anônimo, um osso vale tanto quanto outro. O que faz dele uma relíquia é o "autêntico" que o identifica, garantindo sua origem insigne e seu poder. O autêntico atesta um reconhecimento social, que é suscitado ou pelo menos apoiado por um reconhecimento institucional da parte do bispo do lugar. Mas esse reconhecimento unânime exige uma encenação material, imagística e ritual. Esse é o papel do relicário e de sua manipulação ritual (*ostensio*, notadamente). Se a relíquia autentificada exige um relicário, pode-se dizer que é o relicário que faz a relíquia. Visualmente, publicamente, o que contém prevalece sobre o contido – cuja presença mais se adivinha do que se vê. De onde sem dúvida a afinidade dos relicários e das imagens, a atração delas por eles: os flancos da caixa esmaltada acolhem as imagens narrativas do martírio de São Tomás Becket, de Santa Valéria ou de Santa Úrsula e, freqüentemente, também das cenas da Paixão de Cristo, protótipo do martírio dos santos (fig. 45). Essas imagens, que cobrem o relicário designando seu conteúdo, lembram a origem, alimentando o comentário litúrgico, doutrinal ou devoto.

Uma outra forma de transposição em imagem de relíquias se difundiu desde a Alta Idade Média, o relicário tomando e amplificando a forma da relíquia: seja um pé, um braço, um dedo, um busto de ouro ou de prata ou mesmo, como em Saint-Géréon de Colônia, dois braços do mesmo

santo.[7] É notável, nesse caso preciso, que os dois braços sejam de fato o mesmo braço direito, como se um santo, assim como o Deus-Pai, não pudesse ter senão uma direita, e nunca uma mão esquerda (fig. 46). É dizer o caráter simbólico de todos esses modos de figuração, que jamais, mesmo no caso das imagens narrativas, não visam exclusivamente *representar* o santo e sua história, mas sempre deixam uma figuração simbólica que transcende as contingências da simples percepção. As imagens, como as relíquias, são aqui embaixo uma parte do céu e por isso é que são eficazes.

Por vezes, a relíquia se prolonga numa imagem que os peregrinos não querem somente contemplar o conjunto no santuário, mas querem poder levar consigo para conservar sua memória e seu poder benfazejo. Assim, adquirem insígnias de peregrinação com a efígie da relíquia e do relicário: em Roma, da Verônica; em Lucca, do Volto Santo; em Santiago, na falta da efígie do santo, da concha – que é seu emblema.[8]

Vem a ocorrer, enfim, mas sem dúvida é um caso limite, que os peregrinos renunciem a toda figuração para reter da presença sagrada apenas seu brilho, sinal de seu poder: em Halle, cerca de 1500, as gravuras em madeira do *Hallesches Heiltumbruch* do cardeal Alberto de Brandenburgo mostram os peregrinos munindo-se com espelhos que captam o reflexo da relíquia como se se tratasse de raios do sol. Assim esperavam levar com eles, melhor ainda do que a imagem, o efeito da irradiação e da força invisível da relíquia. Não resta a menor dúvida de que essa prática provém da concepção tradicional da visão como extramissão, que é o fundamento da crença na influência do olhar e do "mau olhado". Talvez pensavam mesmo em se proteger da relíquia, limitando-se ao contato com seu reflexo indireto. Ninguém olha o sagrado impunemente, assuma ela a forma de uma imagem ou de uma relíquia.

---

7 LEGNER, Anton. *Reliquien in Kunst und Kult. Zwischen antike und Aufklärung.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. p. 258-260 (mas o autor não nota a repetição do braço).

8 BRUNA, Denis. *Enseignes de pèlerinage et enseignes profanes.* Paris: Musée national du Moyen-Âge – Thermes de Cluny, 1996.

Figura 44 – Imagem-relíquia: cabeça de Frederico Barbaruiva, relicário de São João Batista (sêculo 13), Cappenberg.

Figura 46 – Relicário de São Jorge em forma de braço (séculos 13-14), Tesouro de Conques.

Figura 45 – Relicário de Lichtental (século 14).

O OURO, A PRATA E AS PEDRAS PRECIOSAS

As matérias preciosas, o ouro e as jóias são essenciais ao *ornatus* das igrejas, aos tesouros, à liturgia, à beleza dos vasos sagrados e das capas coloridas usadas pelo clero, às relíquias e às imagens por fim. Essas matérias mantêm estreitas relações com os santos. De maneira metafórica, os santos são designados como "pedras vivas" (*lapides vivi*) da fé em Cristo, e se diz dos santos que são "mais preciosos que ouro" (Anton Legner). As pedras, o ouro, o cristal não são matérias inertes: o reflexo, os efeitos da cor, a transparência, as veias que cortam a ametista ou a ágata, e parecem imitar as cores do sangue e as estrias da carne humana, dão a essas matérias aparência de vida. As pedras do altar provocam essa ilusão nas relíquias que contêm. Essas pedras têm valor escatológico, pois são elas, segundo o *Apocalipse*, que se encontram espalhadas nos muros da Jerusalém Celeste. Elas são a promessa de uma beatitude eterna e faustosa. No castelo de Karlstein, construído pelo imperador Carlos IV na Boêmia, os muros da capela de Santa Catarina são recobertos de placas de pedra com formas irregulares, que introduzem com sua matéria viva e preciosa o mistério do altar e o tesouro das relíquias e das pinturas.

Por que as pedras e o ouro têm um laço estreito com as imagens? O ouro recobre em geral o fundo das pinturas, tanto nas miniaturas quanto nos quadros. É sobre um fundo dourado, como numa espécie de fundamento ontológico, que se desenha e se colocam as outras cores. Além disso, ocorre que imponentes painéis de *marbri ficti* sirvam de base à pintura figurativa, como na cor do convento de San Marco de Florença, pintado por Fra Angelico. Georges Didi-Huberman mostrou muito bem o simbolismo da encarnação nas manchas e nas veias, cujas cores evocam a carne ensangüentada do Cristo da Paixão e servem de base às pinturas figurativas mostrando o acontecimento da vinda do Filho de Deus na história.[9]

Ouro, prata, pedras preciosas não são menos essenciais aos relicários, que são também carregados de imagens. Só essas matérias são consideradas dignas de conter seu precioso conteúdo. Pelo brilho, elas manifestam o poder ativo das relíquias, que do interior do relicário se comunica a elas. Na segun-

9 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration.* Paris: Flammarion, 1990.

da parte de seu tratado sobre as relíquias, *Flores epitaphii sanctorum*, Thiofrid de Echternach (+ 1110) interroga-se sobre o paradoxo da conservação de ossadas e cinzas dos corpos santos em relicários de ouro. Mas esse ouro (*aura*), afirma ele, deve ser considerado com os olhos do espírito, porque ele é que é iluminado pelas cinzas dos santos, e não o contrário (*per pulverem sanctificatum clarificata non tam ornant quam exornantur et propensione claritudine illustrantur*).[10] Melhor ainda, essas matérias preciosas são como a carne das relíquias, que elas dissimulam aos olhares; por isso é que Anton Legner sublinhou com razão que, num busto-relicário, o ouro ocupa o lugar da pele reluzente aos ossos que recobre.[11] O relicário aparece, dessa maneira, como a antecipação desde aqui embaixo da glória do corpo do santo, transfigurado e reunido por toda a eternidade a sua alma benfazeja.

DAS IMAGENS ÀS IMAGENS-RELÍQUIAS

A *imago* medieval não se contenta em representar os mistérios cristãos, mas tem uma função de "presentificação". O que evoca, o que torna presente, é um imaginário ao mesmo tempo histórico e celeste. Um imaginário histórico, pois figura os *gesta* (feitos, atos) dos santos e de Cristo, a fim de conservar sua *memoria* e contribuir no ensinamento da história sacra. E um imaginário celeste, porque as pessoas que mostra são invisíveis, embora consideradas onipresentes e eternamente vivas. É neste último sentido que a *imago* preenche uma função de *transitus*, contestada pelos *Libri carolini*, mas depois plenamente admitida na Idade Média Central. Ela permite que se dirija ao menos a certas imagens de Cristo, da Virgem, de um santo, para orar a esses personagens celestes, para implorar sua intercessão e pedir sua proteção.

Nesse sentido, não há diferença profunda entre os usos da imagem ou da relíquia: num caso, pode-se recorrer ao vestígio corporal de um santo, no outro, à imagem do santo eternamente vivo. Em ambos os casos, o objeto

10 FERRARI, Michele C. *Thiodfrid d'Echternach. Sein Umfeld und seine Flores epitaphii sanctorum*. Diss. Heidelberg, 1992, p. 97. O autor acrescenta (p. 102) que os santos, mais que os reis, são dignos desse ouro.

11 LEGNER, Anton. *Reliquien in Kunst und Kult. Zwischen antike und Aufklärung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995, p. 257.

sagrado liga de maneira ativa o passado ao presente. Ele é um *monumentum* ou um *memoriale* no sentido funerário do termo, pois contém os restos de um morto ou lembra sua efígie nas aparências da vida. E também, em ambos os casos, imagens e relíquias são os *media* de um poder presente e atuante sobre os corpos e as almas dos fiéis que aguardam seus benefícios.

Essa proximidade é ainda maior quando a imagem pretende ser uma relíquia, como é o caso da *Vera icona*, e quando o relicário está coberto de imagens, o que, costuma-se dizer, ocorre na maior parte das vezes. Entretanto, uma diferença essencial separa as imagens das relíquias: estas são os vestígios de um corpo humano criado por Deus. A força que se supõe que tenham prolonga diretamente o gesto do Criador, ativado pelos méritos próprios do santo. A imagem é ao contrário uma obra humana, mesmo se, por pouco que uma dignidade particular lhe seja reconhecida, ela tenda a negar sua origem real e sua natureza de objeto fabricado para se afirmar como "não feita por mão humana" (*achéiropoiète*) e quase consubstancial a seu protótipo. Nenhuma imagem insigne escapa, de uma maneira ou de outra, a esta construção do mito que tende a fazer dela uma relíquia, como testemunham a Santa Face, que passa por ser a marca da face de Cristo vivo, e o Volto Santo, que teria sido terminado por um anjo.

Outras vezes, Deus indica de alguma forma com sua própria mão uma nova imagem, realizando por ela um milagre capaz de conferir-lhe plena legitimidade: como a madeira da cabeça da Gerokreuz (970) que rachou, tendo fechado novamente quando o Arcebispo Gero, de Colônia, aí colocou piedosamente uma hóstia consagrada. Só o gesto unindo o corpo de Cristo à sua efígie podia dar pleno nascimento a essa imagem-corpo quase viva e ativada pela Presença real. Nem se podem enumerar as estátuas da Virgem com o Menino que teriam sido descobertas milagrosamente após um sonho, por um pastor ou uma criança inocente, numa árvore, sobre uma rocha, perto de uma fonte: os exemplos dessas tradições legendárias abundam na Idade Média e depois na Contra-Reforma.[12]

Relíquias e imagens são igualmente ligadas na história de seus respectivos cultos e nas críticas que suscitaram. Ainda que a cronologia não seja exa-

12 CHRISTIAN, William A. *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*. Princeton: Princeton University Press, 1981.

tamente a mesma nos dois casos, e que as metades Oriental e Ocidental da cristandade apresentem diferenças importantes.

No Oriente e no Ocidente, o culto das relíquias foi precoce e ganhou rapidamente importância, talvez mesmo mais que o dos ícones, embora estes, em razão da crise do iconoclasmo, tenham recebido maior atenção dos historiadores. Foram as imagens que suscitaram maior hostilidade. Elas eram o ponto fraco do *ornatus* das igrejas. Entretanto, a expansão do culto das relíquias também gerou medos e justificou hesitações. Desde o século 4, Ambrósio de Milão foi levado a denunciar a opinião de Vigilantius, um clérigo aquitano que identificava a veneração das relíquias dos santos com a idolatria. Os heréticos medievais, desde Pedro de Bruys que, no século 12, foi refutado pelo abade Pedro o Venerável, de Cluny, até os lollardos do fim da Idade Média, não cessarão de desenvolver argumentos similares contra as relíquias.

À aprovação unânime do culto das imagens e ao seu rápido desenvolvimento se opunha mais ainda o fato que elas eram consideradas artifícios, nos dois sentidos do termo. De uma parte, eram fabricadas pelo homem, e não criadas por Deus, e, de outra parte, pesava sobre elas a velha desconfiança platônica da ficção, da ilusão enganosa na qual o cristianismo não tardou a ver uma marca do demônio. Essas razões, entre outras mais políticas, explicam o lugar medíocre que as imagens ocupavam, oficialmente pelo menos, na época carolíngia, na hierarquia dos objetos úteis do culto, como propõem os *Libri carolini* de 793 e o *Liber synodalis* de Paris de 825.[13] Para Teodulfo de Orléans e os demais prelados francos, na ordem decrescente da dignidade dos objetos sagrados, as imagens têm um estatuto bem inferior em relação à eucaristia, à cruz (que é o *signum* de Cristo, e não uma *imago*), às relíquias dos santos e mesmo aos vasos sagrados. Embora não devam ser destruídas porque se mostram úteis à rememoração da história sacra, as imagens não deveriam ser, como as relíquias, objeto de *veneratio*.

Paradoxalmente, é ao denunciar de uma só vez o culto das relíquias e das imagens que o Bispo Cláudio de Turim leva seus próprios detratores, Dungal e depois Jonas de Orléans, a reunir as questões, até então distintas, das

13 David F. Appleby, citado. Sobre a controvérsia, ver o volume coletivo dirigido F. Boespflug et N. Lossky, *Nicée II 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Le Cerf, 1987.

relíquias e das imagens. A seus olhos, a veneração das relíquias e das imagens era pura idolatria e as ossadas dos santos não tinham mais valor que as dos animais. Como escreveu David F. Appleby,

> Cláudio (de Turim) transpôs duas etapas ignoradas pelos autores dos Libri carolini e do Libellus de Paris. Em primeiro lugar, no plano teológico, ele associa as imagens e as relíquias, transformando assim a controvérsia franca sobre as pinturas religiosas numa controvérsia sobre o culto dos santos; a umas e outras ele nega o estatuto de objetos dignos de veneração. Em segundo lugar, no plano pastoral, ele nega às relíquias e às imagens um lugar na igreja como objetos de decoração ou de memorização entre os meios de instrução e de edificação.

Em suas *Responsa contra perversas Claudii Taurinensis episcopi sententias*, Dungal leva em conta o avanço alcançado por seu adversário em relação aos *Libri carolini* quando reconhece que as imagens não podem ser separadas de outros objetos de culto, especialmente das relíquias: umas e outras devem ser veneradas pelo fiel que, por seu intermédio, não adora senão a Deus. E elas partilham as mesmas funções pastorais e didáticas. Opinião similar é defendida, em seguida, por Jonas de Orléans no tratado *De cultu imaginum*, pelo qual ele também refuta Cláudio de Turim. Mas Jonas se distingue de Dungal ao insistir mais sobre as prerrogativas dos bispos na identificação dos santos objetos de culto.

O aporte de Cláudio de Turim teria sido, assim, obrigar os autores eclesiásticos a ligar mais estreitamente o destino das imagens e das relíquias no culto cristão – o que não era ainda o caso no fim do século 8. O debate polêmico teria, como em geral ocorre, precipitado a evolução dos julgamentos, das opiniões e das práticas. No século 12, foi a polêmica antijudaica que permitiu precisar o valor teológico das imagens para a Igreja do Ocidente. Nessa ocasião é que a hierarquia dos objetos de culto será definitivamente tornada clara em benefício das imagens, justificadas pela lógica da Encarnação: a figuração humana do Filho de Deus, e por extensão de sua Mãe e dos santos, é legítima porque Cristo ganhou na história os traços e a carne do homem. Dito de outra forma, as noções de imagem e de relíquia são definitivamente englobadas no paradigma cristão do corpo.

Sem dúvida não é enganoso dizer, pensando notadamente na passagem do século 10 para o 11, pensando na *majestas* de Santa Fé, que, para poder se impor, o culto das imagens foi beneficiado e favorecido pela expansão ante-

rior do culto das relíquias. Mas não basta constatar sua associação, é preciso explicá-la: é sua participação comum no paradigma cristão do corpo, cujo fundamento é a encarnação de Cristo, que permite compreender que os peregrinos de Conques venerassem simultaneamente a *imago* de Santa Fé e o fragmento do corpo da santa que ela continha.

A essa justificação encarnacional, Bizâncio agregou outra em proveito dos ícones: em conformidade com as concepções do Pseudo-Dionísio, costumava-se situar, no eixo da emanação divina, não somente a figura sagrada, mas também a matéria do ícone, que em troca podia assegurar o *transitus* da prece até Deus pela imagem material. Essa justificação neoplatônica da imagem só desempenhou algum papel em Bizâncio. No Ocidente, também, a valorização mais e mais afirmada das imagens religiosas supunha o reconhecimento de sua função de presentificação, até em sua materialidade, em sua espessura como objeto feito de sucessivas camadas de madeira e de metal à semelhança do ícone, ou de um cerne de madeira revestido de metal precioso, como no caso da *majestas* – o todo estando engastado de pedras preciosas e resplandecentes com as cores mais vivas. Tudo aquilo tornava a imagem eficaz, mesmo quando não continham relíquias. A imagem não era apenas a figuração do santo, mas uma parcela da realidade celeste do santo na terra.

Desde então, a imagem podia de novo dissociar-se da relíquia representando – nos dois sentidos do termo – o santo, mesmo a uma grande distância dos vestígios corporais deste. André Vauchez fez sublinhar que, ao fim da Idade Média, o culto dos santos tendeu a libertar-se da rede tradicional de peregrinações sobre o túmulo dos santos. "Em regra geral, escreve ele, a devoção para com os santos tende a se distanciar do culto das relíquias nos últimos séculos da Idade Média, mesmo que nos votos tradicionais subsista sempre uma referência topográfica concreta."[14] As imagens beneficiam-se, nessa evolução, pela proliferação das pinturas murais nas igrejas, a construção de retábulos e de polípticos*

14 VAUCHEZ, André. *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*. Roma: École Française de Rome, 1981. p. 522.

* Uma das variações do retábulo dos séculos 14 e 15, cuja pintura era feita em painéis fixos ou móveis, como se pode ver no quadro de Jan Van Eick, *A adoração do Cordeiro Místico*. (N.T.)

– notadamente em benefício de São Francisco –, depois pela aparição de imagens piedosas cuja venda e circulação não deixaram de crescer e de se "democratizar" no século 15. Por vezes, os santos contemporâneos faziam-se eles próprios promotores dessas mudanças do culto. Desde o século 13, Santo Edmundo Rich, segundo seu hagiógrafo, Mathieu Paris, teve vontade de enviar a suas duas irmãs religiosas em Casteby seu próprio manto – sendo assim, virtualmente, uma relíquia por contato – e um quadro pintado ou esculpido representando a Paixão de Cristo. Depois de sua morte, esses objetos foram conservados pelas monjas e os incontáveis milagres operados diante deles atraiu numerosos peregrinos da França e da Inglaterra.[15] Nesse caso, vê-se como a imagem oferecida pelo santo torna-se, embora ela não o figure, uma espécie de relíquia milagrosa do santo. Mesmo sendo diferente, o caso de Santa Edviges da Silésia (+ 1243) atesta também a promoção das imagens: a santa guardava sempre consigo uma pequena estátua da Virgem, que venerava especialmente e que dava para beijar aos pobres doentes que a visitavam. Por ocasião de sua morte, a estatueta foi enterrada com ela, sendo colocada sobre seu corpo. Quando da translação de suas relíquias, como mostra ainda uma outra miniatura do manuscrito de sua *Vida*, composta em 1353 (fig. 47), a pequena estátua da virgem foi considerada entre as relíquias da santa, junto com seu crânio e os ossos de seus membros.[16]

A relação entre imagens e relíquias inclui outros objetos ainda: de um lado, as pedras e os metais preciosos, de outro, a hóstia e o Precioso Sangue. Essencial é a questão do respectivo estatuto do conjunto de objetos dotados de sacralidade. Eles são ligados entre si na medida em que mantêm com a criação divina toda uma série de relações diferentes que assinalam sua especificidade, quer se trate das matérias maravilhosas (ouro, cristal, ametista, etc.) que Deus criou originalmente na natureza; dos corpos humanos também criados, de onde provêm as relíquias; de imagens feitas ao contrário pela mão humana, mas que reinvindicam uma origem divina ou milagrosa; do corpo sacramental de Cristo que se reproduz a cada dia na hóstia e do cálice. É em razão de suas diferenças de estatuto que esses objetos desempenham no culto papéis

15 LAWRENCE, C. H. (Ed). *The Life of st. Edmund by Matthew Paris*. Oxford: [s.n.], 1996. p. 162.

16 *Hedwig Codex*, The Paul J. Getty Museum, ms 83. MN 126, fol. 46v, 87 e 137 v.

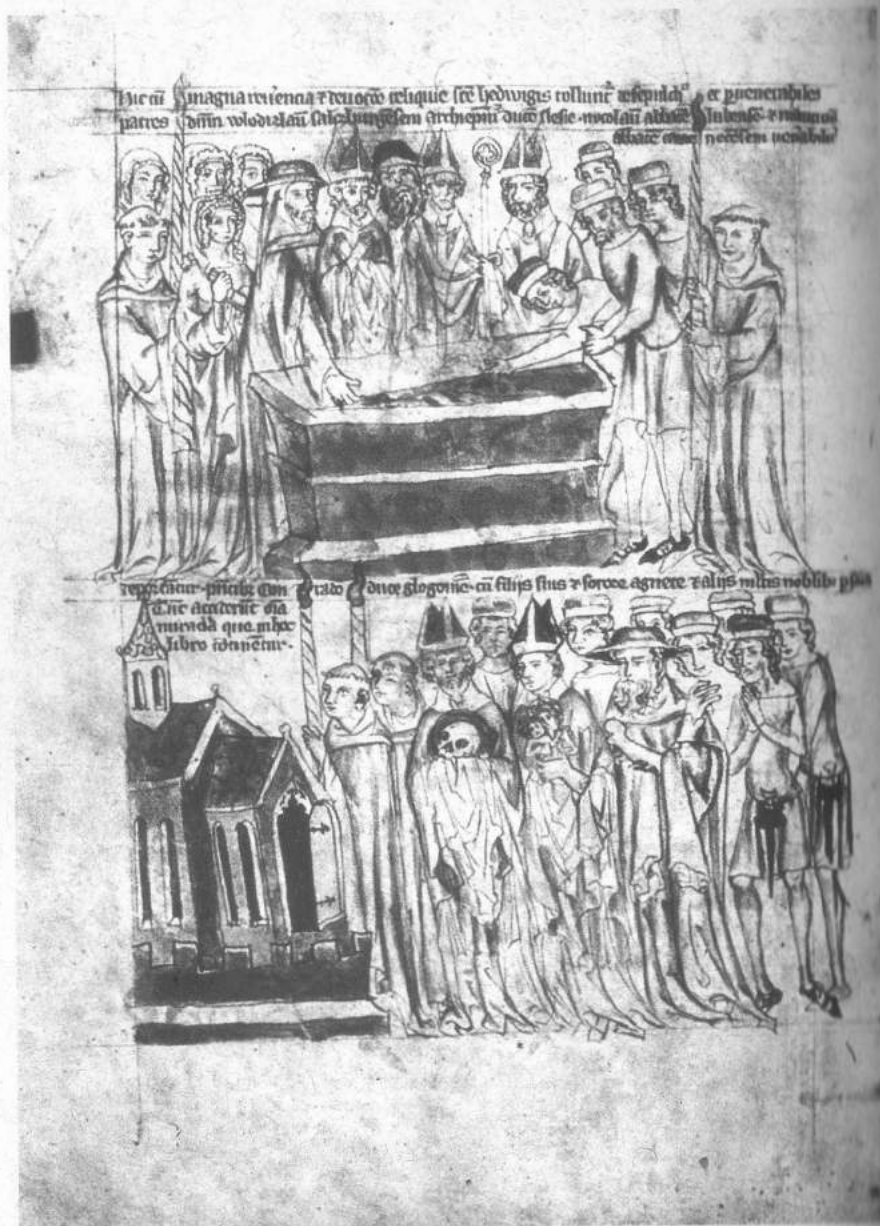



Figura 47 – A imagem tornada relíquia: a translação das relíquias de Santa Edviges e de sua estatueta da Virgem (século 14).

complementares, mas indissociáveis. Assim, nos altares do fim da Idade Média, marcados pela profusão de ouro e de cores, encontram-se dispostas, diante do padre e dos fiéis relíquias cravejadas na mesa do sacrifício, o cálice e a patena onde são consagrados o corpo e o sangue de Cristo, e por fim um retábulo esculpido e pintado, cujas portas se abrem como asas em torno de uma série de relicários ou do tabernáculo.

A relação entre esses objetos tem algo também de sua encenação ritual na ordem do visível. Mas ese último tende mais a desvelar do que a mostrar, quer dizer, tende a ocultar para apenas sugerir, revelando-se apenas de maneira excepcional. Sempre, alguma coisa da Presença real – não somente de Deus, mas dos santos – permanece fora do alcance dos olhos da carne. Será preciso abandonar-se ao sonho para perceber essa invisibilidade. O movimento de asas do retábulo simboliza e materializa no ritmo da liturgia esta epifania momentânea, como também o faz a elevação da hóstia pelo padre no momento da consagração, e como o fazem paralelamente a *inventio*, a *elevatio*, a *translatio* e a *ostensio* das relíquias. É conjuntamente que esses objetos sagrados, no movimento dialético do mostrar e do ocultar, mobilizam a piedade individual e os movimentos coletivos de adesão aos mistérios do ritual.

Ao longo de todo o período histórico considerado, relíquias e imagens estabelecem assim ricas relações, cuja história, no Ocidente, não se reduz a uma evolução simples, do culto já plenamente afirmado das relíquias para o culto cada vez mais importante das imagens. As relíquias não existem e não atuam senão por meio de suas formas de visibilidade e se nem todas as imagens contêm parcelas de corpos santos, pelo menos pretendem, como as relíquias, tornarem presente o invisível numa forma material. Desde o século 9, não é possível pensar umas sem as outras. E se em torno do ano mil, com a *majestade* de Santa Fé, a relíquia se faz imagem, no século 13, no caso de Santa Edviges, a imagem torna-se uma relíquia quase corporal.

Parte 3

Sonhos, visões, fantasmas

A ICONOGRAFIA DOS SONHOS*

A multiplicação das imagens de sonho nos manuscritos iluminados e na escultura do Ocidente Medieval, a partir do século 12, participa do desenvolvimento geral da iconografia cristã dessa época. Mas aparece também como um dos sinais do crescente interesse que a cultura cristã contemporânea conferiu aos sonhos: a julgar pelos documentos narrativos (hagiografia, miscelâneas de *miracula* e de *mirabilia*, *exempla*, autobiografias, literatura romanesca em língua vulgar) e pelas obras mais especulativas (comentários bíblicos, obras teológicas e de medicina), os séculos 12 e 13 reservaram maior espaço e importância aos sonhos. Eles procuraram mais sistematicamente classificá-los e interpretá-los, reconheceram seu valor na relação que o cristão mantinha com o divino e viram neles um meio privilegiado de legitimação dos indivíduos, dos lugares, das crenças religiosas e das práticas sociais.

As imagens que se vêem multiplicar, nesse contexto em geral, referem-se a um texto que, na maior parte dos manuscritos, elas acompanham[1] e ilustram, ou a algum texto que se mantém implícito (notadamente na escultura). Esse texto é tradicionalmente o relato bíblico, mas também pode se tratar de uma vida de santo, de uma crônica histórica ou de uma obra romanesca.

---

* Retomado de: Bildhaftes Denken: die Darstellung biblisher Träume in mittelalterlichen Handschriften. In: BAGLIANI, Agostino Paravicini; STABILE, Giorgio (Éd). *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien*. Stuttgart: Belser, 1989. p. 9-29.

1 O que, de resto, é um traço característico da iconografia medieval.

Limitar-me-ei aqui às imagens de sonho bíblicas na Idade Média Central. Estas são já tão numerosas que nem pretendo propor um estudo exaustivo, nem mesmo enumerar todos os tipos. Desejo apenas saber em que medida essas imagens se encontravam ligadas às mudanças de atitude em relação aos sonhos observados nos séculos 12 e 13, como elas expressam essas mudanças e de que maneira contribuíram com elas.

Para colocar esses problemas, num primeiro momento agrupei todas as imagens medievais de sonhos bíblicos (e não bíblicos) que pude encontrar. Tentei, em seguida, formular algumas questões simples. O que é uma imagem medieval de sonho? Pode-se descobrir, nessas imagens, um princípio de classificação dos sonhos, como é o caso nos textos (por exemplo, entre "sonhos verdadeiros" e "sonhos vãos"), e um princípio de comparação entre diversos sonhos? Um sonho não pode ser conhecido, não existe verdadeiramente, senão pelo relato que se faz dele. Como as imagens de sonho traduzem a dimensão narrativa do que foi sonhado? Na mesma época, os textos autobiográficos, médicos, literários, começaram a se interessar pelo que se pode chamar – embora tomando cuidado com o risco de anacronismo – de psicologia do sonho. Ocorreria o mesmo com as imagens?

Tendo guiado minha análise das imagens, estas questões também orientaram sua seleção e sua ordenação. Todo "percurso das imagens" é forçosamente subjetivo: outros percursos e, conseqüentemente, outras conclusões, devem ser possíveis.

Na Idade Média, o sonho (*somnium* e, mais freqüentemente, *somnia*, no plural) é definido como a visão (ele participa da categoria mais vasta das *visiones*) de um indivíduo entregue ao sono (*somnus*). A literatura narrativa distingue cuidadosamente o sonho de outras manifestações sobrenaturais, como as visões ou aparições "recebidas" por pessoas acordadas, e muitas vezes o sonho é explicitamente designado como tal (*in somnis*) ou então consta na narrativa que o visionário despertou (*expergefactus*) logo após a visão, de onde se pode concluir que ela foi um sonho.

As imagens medievais de sonho são também, em geral, bem caracterizadas. Trata-se de imagens complexas, compósitas, e com raríssimas exceções apenas, de duas imagens justapostas ou mais ou menos confundidas:

– a imagem de alguém dormindo, cujo corpo é representado geralmente deitado sobre o solo ou num leito (mas por vezes aparece sentado), com a cabeça na maioria das vezes repousando numa das mãos, ou sobre um dos cotovelos, tendo os olhos normalmente fechados (mas por vezes podem estar abertos);

– a imagem dos objetos ou das pessoas que o sonhador vê em sonho. Naturalmente, a identificação de uma imagem de sonho pode estar envolvida numa grande margem de incerteza. Com efeito, a posição do sonhador não é fundamentalmente diferente da de alguém que está apenas dormindo, ou até da de alguém agonizando ou de um morto, e os personagens, assim como os objetos vistos em sonho ou percebidos na realidade objetiva, são na maior parte das vezes figurados da mesma maneira. É o texto que acompanha a imagem que, muitas vezes, permite recortá-las.

A imagem medieval de sonho apresenta, ainda, um terceiro traço importante, qual seja, a relação estabelecida entre as duas imagens que a compõem. Essa relação participa da estrutura da imagem em sua totalidade, na medida em que unifica seus dois componentes num espaço icônico comum. Ela apresenta, também, traços mais discretos e equívocos: a posição do corpo e da cabeça do sonhador, virados para o objeto de seu sonho, mas por vezes também em posição contrária a esse objeto; os olhos fechados durante o sono, mas por vezes também abertos, sem que esse traço permita necessariamente eliminar a possibilidade de que se trata efetivamente de um sonho; o contato físico eventual entre o corpo do sonhador e o objeto de seu sonho; a relação que se estabelece pelos gestos entre o sonhador e os personagens ou mesmo os objetos que lhe aparecem em sonho, etc.

Para melhor fazer compreender a especificidade das imagens medievais de sonho, convém opô-las a imagens mais recentes de sonho. Num ambiente romântico, Henri Fuseli (1741-1825) evocava sonhos eróticos e pesadelos pela obscuridade descolorida, os vapores sulforosos, as aparições lúgubres de monstros e de corpos femininos contorcidos num sono agitado pelo espanto e pelo desejo.[2] Mais recentemente, comparemos dois quadros de Douanier Rousseau: *La Bohémienne endormie* (A Cigana adormecida) (1897) e *Le Rêve* (O sonho) (1910).[3] Descrevendo o primeiro, Jean Cocteau, não levando em

2 Ver, em particular, *Le Cauchemar* (1790-1791, Goethe Museum, Frankfurt). Cf. KEAY, Carolyn. *Henri Fuseli*. London: [s.n.], 1974.

3 Sua comparação é facilitada hoje em dia devido ao fato de estarem lado a lado no Museum of Modern Art de Nova Iorque.

conta o título do quadro e o comentário do próprio pintor, aí identificou um sonho porque a areia em volta do corpo da adormecida não mostra rastro algum, o corpo parecendo ter sido lá colocado por mágica, o que só o sonho pode produzir.[4] Para o segundo quadro, o pintor exprimiu claramente sua intenção: a mulher nua sobre um divã vermelho sonha ter sido transportada para lá pela música de um encantador.[5]

Essas pinturas modernas quiseram representar a natureza para elas extraordinária do sonho, a transgressão dos limites da percepção cotidiana e das regras racionais, a dimensão psicológica do sonho. As imagens de sonho figuradas na Idade Média diferem consideravelmente delas. É que as tradições iconográficas e as regras de figuração, mas também as concepções de sonho, eram outras. Nos exemplos que se seguem, tentarei destacar certos traços dominantes da figuração medieval dos sonhos, e também avaliar sua evolução histórica.

A RELAÇÃO COMPLEXA DO TEXTO COM A IMAGEM

O *Saltério de Stuttgart* é, ao menos pelo número de imagens que contém, um dos mais extraordinários manuscritos provenientes da época carolíngia. Datado do fim do século 9, oriundo do França setentrional (de Hautvillers, perto de Reims, ou Saint-Germain-des-Prés), contém o conjunto de 150 salmos e, para cada um deles, até três desenhos coloridos, ou seja, em torno de 312 ilustrações. Três dentre elas se ligam diretamente à questão dos sonhos.

Salmo 56, 5 (fólio 68v): "Ele enviou sua misericórdia e tirou minh'alma do meio dos filhotes de leões (fig. 48). Eu dormi no meio da confusão. Os filhos dos homens, seus dentes, armas e flechas".

4 BARR, A. F.-H. *Master of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1954. p. 11-15. Em sua carta ao senhor de Laval acompanhando o quadro que este ofereceu a esta cidade, Rousseau falava de "sonho profundo". Em 1925, em sua introdução ao catálogo de venda John Quinn, Cocteau fala de um sonho.

5 Ibid., Sua intenção se encontra expressa no poema fixado no verso do quadro e sobretudo, no mesmo ano, em sua carta a André Dupont, que lhe perguntava justamente a razão da presença surpreendente dessa mulher.

A imagem mostra a alma salva, repousando sobre uma montanha, à direita. Abaixo está o leão, do qual escapou. À esquerda, um cavaleiro armado bate em retirada. O salmista (ou o homem justo) dorme no meio da imagem, com os olhos fechados, a cabeça repousando sobre a mão direita.

O texto não fala explicitamente de sonho (*somnium*). Menciona apenas o sono (*dormivi*), mas um sono conturbado (*conturbatus*). Entretanto, a confusão não diz respeito ao corpo dormindo, pois não se vê na imagem que ele esteja ameaçado ou agitado, e sim à alma: esta é pintada separada do corpo dormente, implorando o socorro divino.

Na Alta Idade Média, numerosos relatos de visões, sonhos e viagens ao além fazem menção à situação de transição entre a alma e o corpo, a alma viajando enquanto o corpo permanece inerte, como se estivesse morto. Se se refere a uma situação mais especulativa, a alma é também a sede da *imaginatio*, faculdade intermediária entre o *intelectus* e os sentidos corporais; ela desempenha, nesse aspecto um papel essencial na produção dos sonhos. Embora a palavra não seja mencionada, nada impede de ver nessa imagem de "sono agitado" uma imagem de sonho, sonho doloroso de uma alma justa, de sua provação onírica. Mas imagem é excepcional e sua interpretação não se impõe num primeiro exame.

Salmo 75, 6-7 (fólio 88v): "Eles dormiram todo seu sono (fig. 49) e todos os homens procuraram em vão riquezas em suas mãos. Por tua ordem, Deus de Jacó, os que montaram nos cavalos estão dormindo".

Encontram-se aqui dois tipos diferentes de sono, ambos mencionados no próprio texto:

– à esquerda, um cavaleiro dorme sobre o dorso de seu cavalo;

– à direita, deitado de maneira mais habitual, dorme o homem mau, a face apoiada em sua mão esquerda. Esta mão apenas aparece, devido à disposição do corpo, da direita para a esquerda da imagem. Mas essa disposição, inversa da dos justos da imagem precedente e da imagem seguinte, certamente não é fortuita: ela permite fazer do apoio "sinistro" do que dorme uma marca de seu caráter negativo. Este é também atacado em seu sono por um diabo, que o texto não menciona. A julgar pelo texto, não vemos aqui mais do que a imagem de uma pessoa má dormindo, e não a imagem de um sonhador. Mas essa imagem foi contaminada por uma imagem de sonho, a do sonho de origem diabólica, o equivalente medieval do pesadelo. Pode-se comparar essa

Figura 48 – O sono dos justos (Salmo 56, 5), *Saltério de Stuttgart* (século 9).

Figura 49 – O sono dos justos (Salmo 75, 6-7), *Saltério de Stuttgart* (século 9).

imagem com a ilustração (fig. 50) do *Hortus deliciarum*, do sonho da mulher de Pilatos, má conselheira de seu marido devido à inspiração que teve do diabo durante o sono. No *Saltério de Stuttgart*, a tradição iconográfica impôs aqui uma superinterpretação do texto pela imagem, transformando a menção de um sono agitado numa imagem de pesadelo. Mas ela difere em tudo das pinturas de Fuseli, pois justapõe simplesmente um sonhador e um diabo.

Salmo 49, 4 (fólio 50): "Senhor, faça-me conhecer meu fim e o número de meus dias" (fig. 51).

Dessa vez, o versículo não fala nem de sono, nem de sonho. Entretanto, a imagem mostra um homem adormecido sobre um leito, os olhos fechados e a cabeça apoiada sobre a mão direita. A mão de Deus sai de uma nuvem celeste e o abençoa, a menos que esteja, em conformidade com o texto, indicando o número de dias ou de anos que lhe restam para viver. A contradição aparente entre o texto e a imagem é aqui ainda mais forte. Mas, porque o texto menciona a esperança de um prognóstico divino e porque os sonhos eram habitualmente utilizados como presságios, em particular da morte,[6] o artista interpretou o salmo como o apelo a um sinal divino e produziu uma imagem que apresenta todas os traços característicos de uma imagem de sonho. Nessa imagem, ao contrário das precedentes, o objeto do sonho, no caso a mão de Deus, é pintada cercada por uma nuvem. Sua função é assinalar a manifestação divina, ou seja, em termos lingüísticos ela é o "marcador". Mas ela teria, também, seu lugar em toda outra imagem de aparição ou de visão na qual Deus, Cristo ou um santo aparecem a um homem, na medida em que a nuvem não é característica da imagem de sonho como tal.

Mesmo que o sonho seja reconhecido pela cultura medieval como uma manifestação do sobrenatural, a imagem medieval de sonho, paradoxalmente, não parece ter exprimido por um "marcador" específico a intromissão do sobrenatural no imaginário do sonhador; lá ainda, ela se contenta em justapor a imagem de alguém dormindo com a do objeto sonhado.

6 Por exemplo, DEUTZ, Rupert de. *De gloria et honore filii hominis Super Mathaeum*. Éd H. Haake, Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis, XXIX. Turnholt: Brepols, 1979. p. 374-375: um personagem sobrenatural anuncia ao sonhador que lhe restam oito anos de vida.

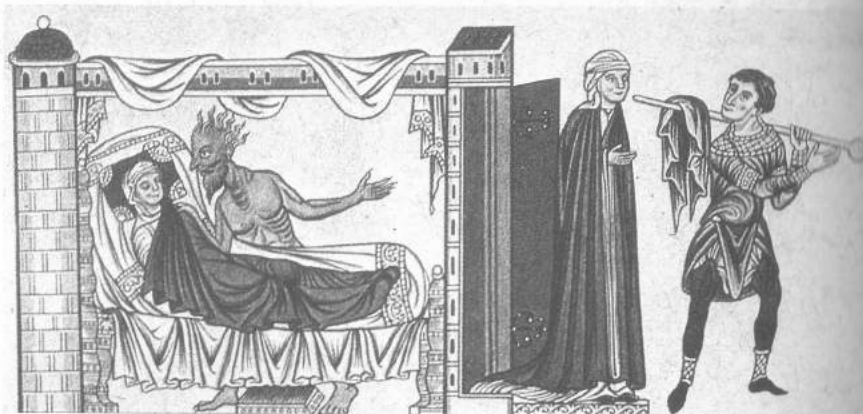



Figura 50 – O sonho diabólico da mulher de Pôncio Pilatos, cópia de um manuscrito do século 12 destruído em 1870.

Figura 51– Previsão onírica do tempo que resta por viver (Salmo 49, 4), *Saltério de Stuttgart* (século 9).

QUANDO A IMAGEM "PENSA" O SONHO

As imagens não se limitam a "ilustrar" os sonhos de que os textos falam. Elas podem introduzir o sonho lá onde ele não se encontra explicitamente. Confrontado a uma narrativa, em que os sonhos se encontram entre outros episódios, ao destacar certos sonhos para transpô-los em imagens o artista os considera de modo próprio e tende a compará-los. Assim se institui um "pensamento figurativo" do sonhador, do qual convém não subestimar o grau de autonomia em relação aos comentários escritos.

Uma ilustração de página inteira do *Saltério de Winchester* (metade do século 12) justapõe sobre dois registros superpostos os dois sonhos mencionados sucessivamente por *Mateus* 2, 12-13: no alto, o sonho dos reis magos (fig. 52) informados pelo anjo do nascimento do Messias; embaixo, o sonho de José, que recebe a ordem de fugir para o Egito para proteger Jesus e Maria.[7] Esses dois episódios são seqüenciais no relato evangélico. Mas sua colocação em imagem numa mesma página inteiramente consagrada ao tema do sonho, advém de uma, escolha do artista. Por esse meio, este desejou sublinhar a correspondência entre as duas cenas, dando ao anjo o mesmo lugar à direta e, à esquerda, fazendo José e um dos reis se levantarem, com a mesma forma de movimento. Esse movimento não significa que o sonhador está acordando, mas que o sonho é um estado de intensa atividade do espírito. Enquanto os olhos do corpo se encontram fechados (o que mostram os outros dois reis), os da alma permanecem abertos para responder à intervenção do anjo.[8]

Emprestemos de uma *Bíblia moralizada* parisiense do início do século 13 outro tipo de associação de duas imagens de sonho.[9] Segundo a regra em vigor nesse tipo de manuscrito, cada medalhão representando uma cena bíblica é associado a um outro medalhão figurando sua interpretação moral ou tipológica. Assim, a imagem de Jacó sonhando com a escada, sobre a qual os anjos sobem e descem (Gn 28, 2), é associada à de São João dormindo (fig. 53)

7 *Saltério de Winchester*, London, British Museum, Nero C IV, fol. 13. Cf. WORMALD, F. *The Winchester Psalter with 134 illustrations*. New York: [s.n.], 1973.

8 O mesmo contraste entre olhos abertos e olhos fechados se observa, por exemplo, no célebre baixo-relevo de Autun.

9 Oxford, Bodleian Library, Bodleian 270 b., fol. 17. Cf. Prancha XXV.

Figura 52 – O sonho dos Reis Magos e o sonho de José, esposo da Virgem, *Saltério de Winchester* (século 12)

Figura 53 – O sonho de Jacó e a visão de São João, *Bíblia Moralizada* (século 13).

sobre o regaço de Cristo por ocasião da Última Ceia. Essa segunda imagem é conhecida como o antitipo neotestamentário da primeira, o tipo. Ela é aparentemente uma imagem de sono, e não de sonho. Mas o texto breve que a acompanha explica que São João, nessa ocasião, não somente dormiu, mas que entrevira desde esse momento os segredos celestes que sua visão do *Apocalipse* iria mais tarde revelar-lhe plenamente.[10] Ora, essa dupla imagem não é a tradução iconográfica de um dos comentários exegéticos da virada do século, cuja influência sobre a composição da *Bíblia moralizada* tenha sido reconhecida.[11] A imagem inova, e penso mesmo que é sua estrutura dupla que produziu uma verdadeira exegese visual inédita, que transforma o sono de São João na primeira etapa de sua visão apocalíptica com o fim de fazer corresponder entre si duas imagens de sonho.

O QUE A IMAGEM FAZ DA NARRATIVA

No exemplo precedente, a imagem do sonho de Jacó passa por ser objeto de uma associação tipológica com outra imagem estranha ao *Gênesis*. Em outros casos, ela passa por ser ao contrário objeto de uma associação narrativa com outra imagem do mesmo texto. Dois casos se apresentam: o sonho de Jacó (Gn 28, 2) é associado seja com a cena de Jacó ungindo a pedra de Bethel (Gn 28, 12), seja com aquela, sensivelmente posterior no relato bíblico, do combate de Jacó com o anjo (Gn 32, 24-30).

O COMBATE COM O ANJO

Uma página inteira do já citado *Saltério de Winchester*[12] oferece um bom exemplo desse tipo de associação (fig. 54). Ela se compõe de três regis-

10 *Jacob qui obdormivit super petram significat Johannem Evangelistam qui super pectus domini in cena obdormivit et vidit secreta celestia que post ea in Apocalipsi manifestavit.*

11 Ao menos não encontrei traço disso em nenhum comentário escrito (Hugo de São Vítor, Rupert de Deutz, a Glosa Ordinária, etc).

12 *Saltério de Winchester*, ms. citado, fol. 5.

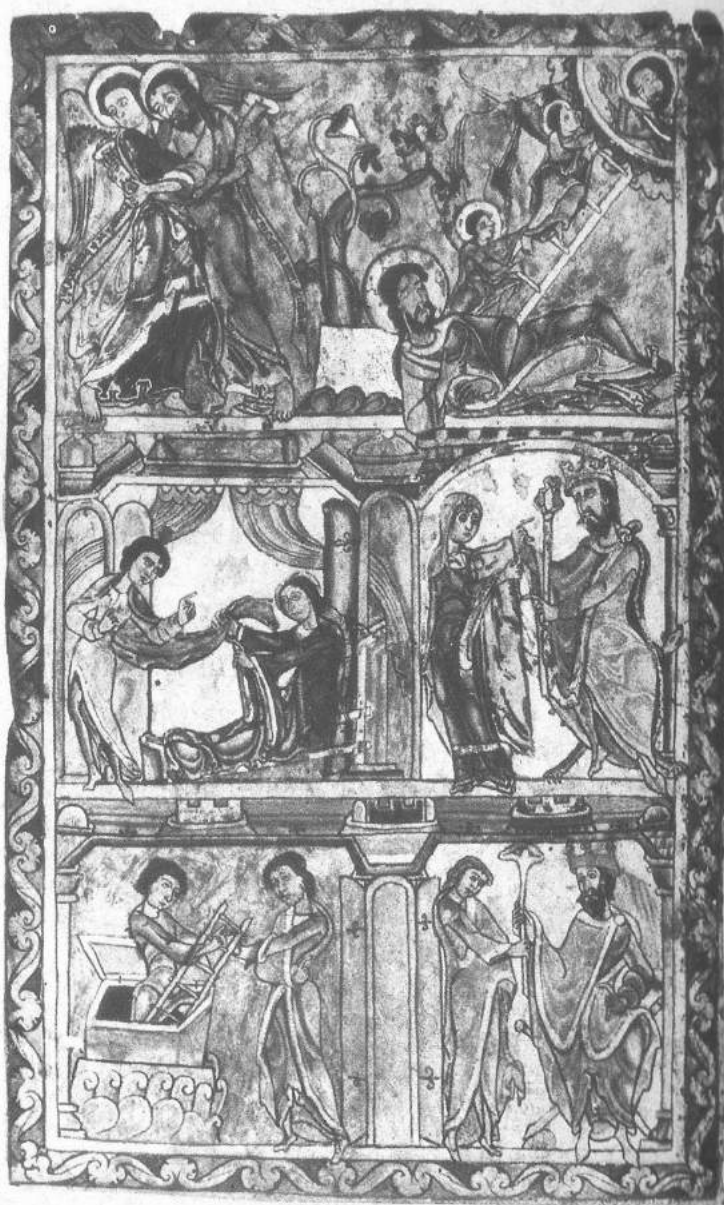



Figura 54 – O sonho de Jacó e o combate com o anjo, História de José, *Saltério de Winchester* (século 12).

tros superpostos, cada um deles se dividindo horizontalmente em duas cenas distintas da narrativa. O registro superior associa o sonho de Jacó e seu combate com o anjo. O do meio mostra José se desvencilhando da esposa de Putifar, e esta o denunciando injustamente ao marido (Gn 39, 12 e 16). No registro inferior, José é retirado da torre em que seus irmãos o lançaram (Gn 3, 28) e o faraó lhe mostra sua preferência (Gn 41, 14). Nenhum dos sonhos da história de José é representado nessa série de imagens. A divisão de cada registro em duas cenas é fortemente sublinhada pela presença de uma porta vertical nos registros inferiores, e por uma árvore no registro superior. A representação da narrativa se desenvolve globalmente da esquerda para a direita e do alto para baixo, mas sem que haja aí uma regra absoluta: no registro superior, o combate com o anjo precede o sonho, o que mostra bem que a disposição estrutural da página se impõe em relação à ordem narrativa.

Enquanto sonha, Jacó tem os olhos fechados, mas a cabeça encontra-se virada para a face de Deus, a mão direita se levanta como que para responder às palavras divinas, e o pé se retrai para mostrar a que ponto o sonho é uma atividade intensa do espírito.

A associação do sonho de Jacó e de seu combate com o anjo pode também se apresentar de outro modo. Num saltério inglês do século 13,[13] as duas (fig. 55) cenas são figuradas uma debaixo da outra. Essa disposição sublinha o parentesco semântico ou formal das duas cenas assim associadas, como é o caso, por exemplo, desde a Alta Idade Média, da Visitação e da Anunciação, duas cenas de encontro construídas a partir de um esquema simétrico equivalente para ilustrar o duplo anúncio da vinda do Messias – pelo anjo que aparece à Virgem e depois pelos primeiros movimentos de João no ventre de sua mãe na presença de Maria.[14] Da mesma maneira, o combate com o anjo completa a eleição divina de Jacó, permitindo-lhe receber por fim seu verdadeiro nome, Israel. Semanticamente, senão formalmente, a associação das duas cenas encontra-se, também, plenamente justificada. Um terceiro tipo de associação aparece em torno de 1250 no *Saltério de Amesbury*, na inicial historiada do

13 Munich, Clm 835, fol. 13.

14 Um dos mais antigos exemplos desse tipo de associação é o marfim de Genoels-Elderen do século 8: SCHILLER, G. *Ikonographie der Christlichen Kunst*, I. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1966. p. 66 e ilustração 5.

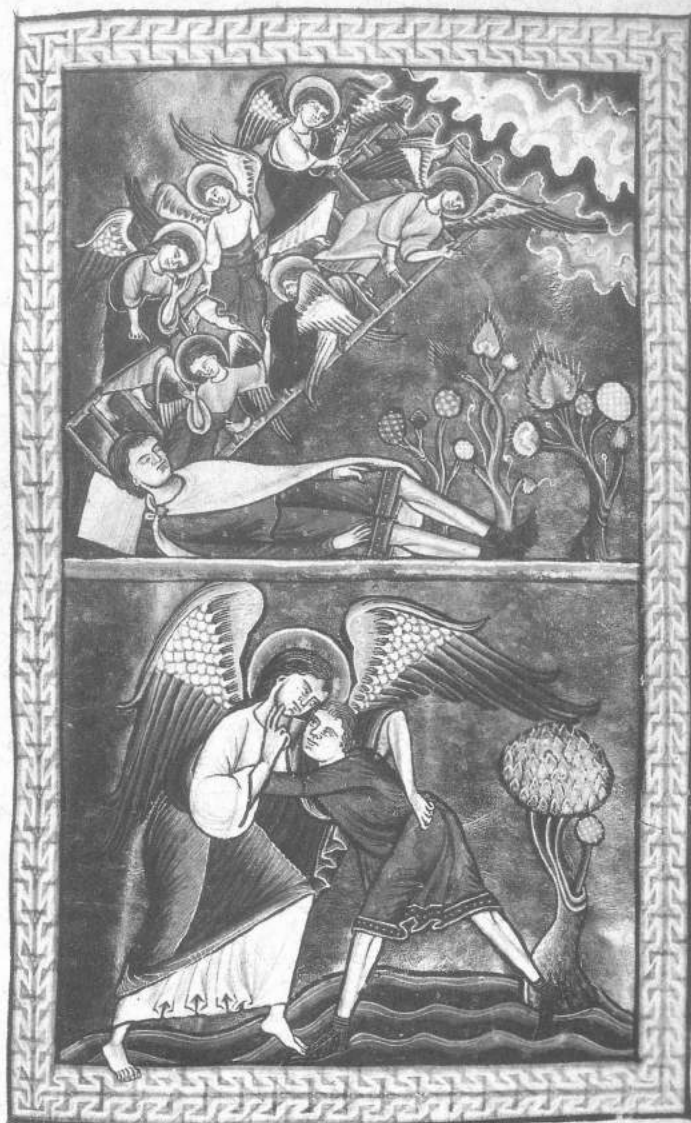



Figura 55 – O sonho de Jacó e o combate com o anjo, saltério inglês (século 13).

Salmo 80: "Exultate Deo (fig. 56)adjutori nostro, Jubilate Deo Jacob".[15] Aí se vê Jacó deitado no chão, de costas para a escada, os olhos abertos parecendo contemplar seu próprio combate com o anjo. Essa segunda cena não é figurada numa imagem distinta, mas encontra-se plenamente imbricada na primeira. Jacó olha por debaixo do ombro do anjo com quem luta para, segundo parece, ver a si mesmo sonhando... As duas cenas, do sonho e da luta, fundem-se com a outra a ponto de produzir uma nova imagem, inédita, de Jacó prevendo seu combate com o anjo, consagração final de sua eleição por Deus e confirmação retrospectiva do poder profético do sonho. A escada, aqui, não é mais o verdadeiro objeto do sonho, mas apenas uma referência que permite identificar a cena. O objeto do sonho é inteiramente outro, nem tanto o combate com o anjo, e sim o próprio estatuto de Jacó aos olhos de Deus.

A PEDRA DE BETHEL

Em torno de 1150, uma página inteira da *Grande Bíblia de Lambeth*[16] mostra, simultaneamente, três episódios do *Gênesis*: no alto, a aparição dos três (fig. 57)anjos a Abraão embaixo do carvalho de Manre (Gn 18); mais abaixo, à direita, o sacrifício de Isaac; em todo o restante da imagem, o sonho de Jacó e Jacó ungindo a pedra de Bethel. A cabeça de Jacó está virada para a escada, e seus olhos estão fechados. A escada sobe em direção do busto de Deus, que segura um filactério contendo inscrições divinas.[17] A inscrição e a própria forma do filactério liga estreitamente as duas cenas. Esse tipo de associação muito comum[18] faz ressaltar a originalidade de uma outra disposição: a que se encontra um século mais tarde no *Saltério de São Luís*.[19]

15 *Amesbury Psalter*, Oxford, All Souls College, ms. 6, fol. 96r.

16 *The Great Lambeth Bible*, Lambeth Palace, Ms. 3, fol. 6.

17 "*Ego sum deus Bethel ubi unxisti lapidem*" (Gn., XXXI, 13).

18 Um mosaico da Capela palatina de Palermo apresenta pela mesma época uma disposição similar. Cf. F. Di Pietro, *La Capela Palatina di Palermo. I Mosaici*, Milão, 1954.

19 Paris, BNF, Lat. 10525. H. Omont, *Psaultier de Saint Louis*, Paris, BNF, s.d.; HASELOFF, A. Les Psautiers de Saint Louis. *Mémoires de la société nationale des antiquaries de France*, 59,p. 18-42, 1898 e HASELOFF, G. *Die Psalterillustration im 13. jahrhundert. Studien zur Geschichte der Buchmalerei in England, Frankreich und den Niederlanden*. s.l., 1938. p. 31.

Figura 56 – O sonho de Jacó e o combate com o anjo, *Saltério de Amesbury* (século 13).

Figura 57 – O sonho de Jacó e a unção da pedra de Bethel, *Grande Bíblia de Lambeth* (século 12).

Esse manuscrito foi produzido em Paris pelo rei da França Luís 9, entre 1254 e 1270, e pertence à capela real. Com formato reduzido (210 x 150 mm aproximadamente), ele contém em sua forma atual 260 fólios, entre os quais 78 miniaturas de página inteira colocadas no início da obra. Pintadas uma sobre o verso e outra sobre o recto* que lhe faz face, essas miniaturas são sempre associadas duas a duas. Ademais, cada uma delas apresenta a mesma estrutura dupla, reforçada pelo quadro arquitetural do estilo "gótico": uma fina coluna separa duas cenas sucessivas, cada uma tendo acima seu próprio frontão. Todas essas imagens representam cenas do Antigo Testamento e, mais particularmente, no caso de 28 delas, cenas do *Gênesis*. Cada cena tem um título, escrito no verso da imagem em francês antigo e numa escrita do século 13. Quatro dessas imagens concernem aos sonhos: de Jacó, José, dos oficiais do faraó e do próprio faraó.

A primeira dessas miniaturas, no verso de um fólio, associa o sonho de Jacó e o episódio da pedra de Bethel (cf. fig. 5). Fazendo-lhe face (recto) são representados o encontro de Jacó e dos anjos e seu combate com o anjo. A seqüência narrativa fica assim completa. A estreita associação das duas cenas, do sonho e da unção da pedra, é garantida por diversos meios. De uma à outra, a cor azul inalterada da vestimenta de Jacó garante a ligação, enquanto um movimento contínuo anima a totalidade da imagem: primeiro em sentido descendente, da face de Deus à base da escada, e depois em sentido ascendente, por meio do corpo duplicado de Jacó e até o gesto da unção da pedra. Esta, entrementes, ganhou um outro significado: na primeira parte da imagem, não é mais do que um apoio da cabeça de Jacó enquanto este dorme; na segunda parte, aparece bem redonda, apropriada para sua função ritual. Três traços remarcáveis caracterizam essa imagem:

– ela é a única de todo o manuscrito em que um objeto figurado "sai" do quadro arquitetural e se sobrepõe a ele; é o que fazem aqui, e apenas aqui, a escada e a face de Deus;

– a cabeça de Jacó sonhando encontra-se descoberta, enquanto seu chapéu, amarrado no pescoço por um cordão, cai para trás;

---

* Recto e verso são os termos usualmente empregados para designar os dois lados de cada fólio de um manuscrito. (N.T.)

– o rosto de Jacó não é visível, porque ele vira a cabeça para o objeto de seu sonho, a escada e os anjos, distanciando-se assim do espectador da imagem.

Parece-me que esses três traços dependem uns dos outros e têm conjuntamente forte significação. Jacó traz a cabeça descoberta menos por um sinal de respeito diante de Deus (porque se verá que, no mesmo manuscrito, José sonha com a cabeça coberta) do que como um meio de estabelecer um contato direto com Deus, origem do sonho, e o sonhador – mais particularmente sua alma, cuja cabeça é a sede. Com efeito, o que está em jogo entre Deus e seu eleito, é um cara-a-cara que exclui qualquer outra pessoa, inclusive nós mesmos que olhamos a imagem – a menos talvez que esteja chamando o destinatário do manuscrito, isto é, o rei, a participar da experiência do sonho junto com Jacó. A imagem não é mais apenas uma ilustração do texto bíblico, mas sublinha como o texto transgride os quadros da experiência cotidiana e resulta, ao mesmo tempo, de uma origem sobrenatural e de uma atitude espiritual do sujeito. Mais que uma imagem de sonho, trata-se de uma imagem que pensa e que sonha.

José e o faraó

As imagens de sonho ligadas à história de José confirmam a natureza reflexiva dessa iconografia. Primeiro, José sonha com os 12 astros e (fig. 58) feixes de trigo e explica a seu pai que esse sonho lhe impõe, assim como a seus irmãos, de honrá-lo como seu superior (Gn 37, 6-14). Deitado em seu leito, a cabeça repousando sobre o cotovelo direito, ele mostra a atitude comum do sonhador; sua cabeça, virada ao contrário dos objetos do sonho, encontra-se coberta com um chapéu típico dos judeus, que Jacó, ao contrário, com o rosto virado para a escada, tinha tirado. Assim se confirmam a importância e a significação da cabeça do sonhador. O espectador tem a atenção ainda mais voltada para ela quando observa que, entre a ponta do chapéu e a borda da imagem, há um pequeno triângulo negro cuja função é, parece, indicar a noite, o tempo comum do sono e do sonho, mas que o texto bíblico não menciona. Os traços do rosto do sonhador são muito pouco marcados, mas parece que a pintura do manuscrito tenha desbotado nesse lugar.[20]

---

20 Devo essa confirmação a Harvey Stahl, que prepara uma edição fac-similar do manuscrito.

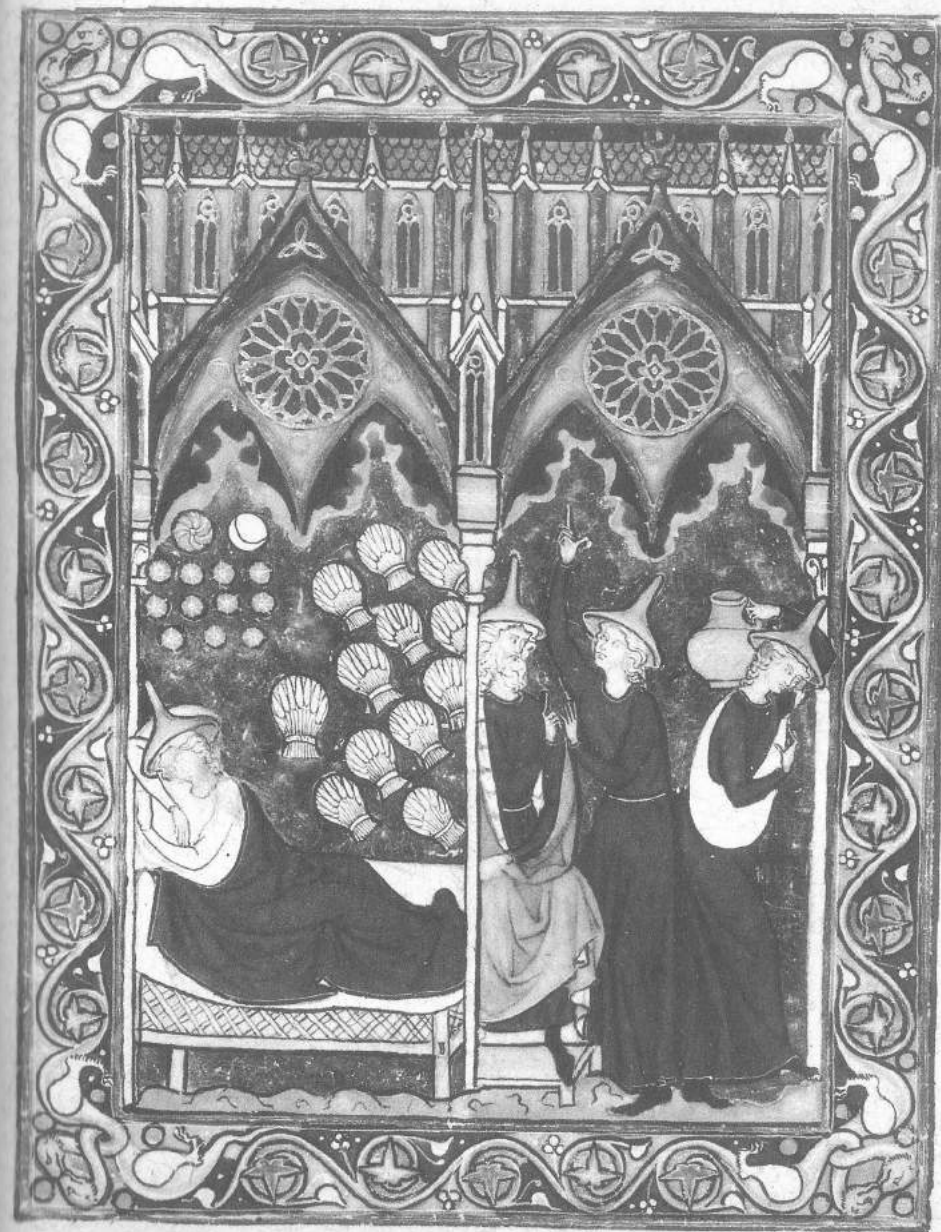



Figura 58 – O sonho de José e a sua interpretação, *Saltério de São Luís* (século 13).

A imagem do sonho dos oficiais do faraó e de sua interpretação por José é também digna de nota. As duas cenas se situam no cárcere em que estão os três personagens (fig. 59). A primeira apresenta uma rara complexidade, pois resulta de fato da fusão de quatro momentos do relato bíblico, mostrando simultaneamente:

– os dois oficiais do faraó dormindo e sonhando;

– os objetos de seus respectivos sonhos: o copeiro sonha que está espremendo três cachos de uva, enquanto o padeiro sonha que carrega três cestas de pão que três corvos vêm devorar;

– a interpretação do sonho, que a imagem antecipa. Com efeito, ao dormir, o copeiro tem o busto ereto, porque seu sonho é favorável (ele será reabilitado pelo soberano) enquanto o padeiro tem o dorso encurvado, porque seu sonho é funesto (será executado);

– enfim, o rosto de José, que olha os sonhadores e prevê o sentido de seus sonhos: é esse olhar, no interior da imagem, que explica o busto endireitado do copeiro e o dorso encurvado do padeiro.

Na segunda parte da miniatura, José explica a seus companheiros o que "viu" e compreendeu. É no verso da miniatura que está representado o resultado do sonho, em conformidade com a interpretação de José (fig. 60): enquanto o faraó recebe de novo a taça das mãos do copeiro, o padeiro, de costas, balança na forca. A essa imagem está associada a do faraó sonhando com as sete vacas magras e as sete gordas. A imagem vale para os dois sonhos do faraó, pois o das espigas magras e secas não é representado no manuscrito.

Todas essas imagens de sonho bíblicas levantam problemas comuns da iconografia cristã da Idade Média Central, o do desenvolvimento da dimensão narrativa das imagens, ou ainda o das relações complexas entre texto e imagem.

Mas elas apresentam, também, caracteres originais. Na medida em que o próprio sonho é produtor de imagens, os artistas viam-se confrontados com problemas particulares e muito difíceis: como produzir por meios artísticos imagens de imagens? Como figurar o processo de produção das imagens oníricas? Como articular simultaneamente todos os aspectos, quer dizer, a origem sobrenatural do sonho, sua dimensão subjetiva, sua natureza de imagem, sua significação, e mesmo sua interpretação e suas conseqüências? Ora, enquanto as narrativas de sonho, como tantas dos séculos 12 ou do século 13, podiam distinguir esses diversos momentos e aspectos na diacronia da palavra ou da

Figura 59* – Os sonhos do copeiro e do padeiro do Faraó e sua interpretação por José, *Saltério de São Luís* (século 13).

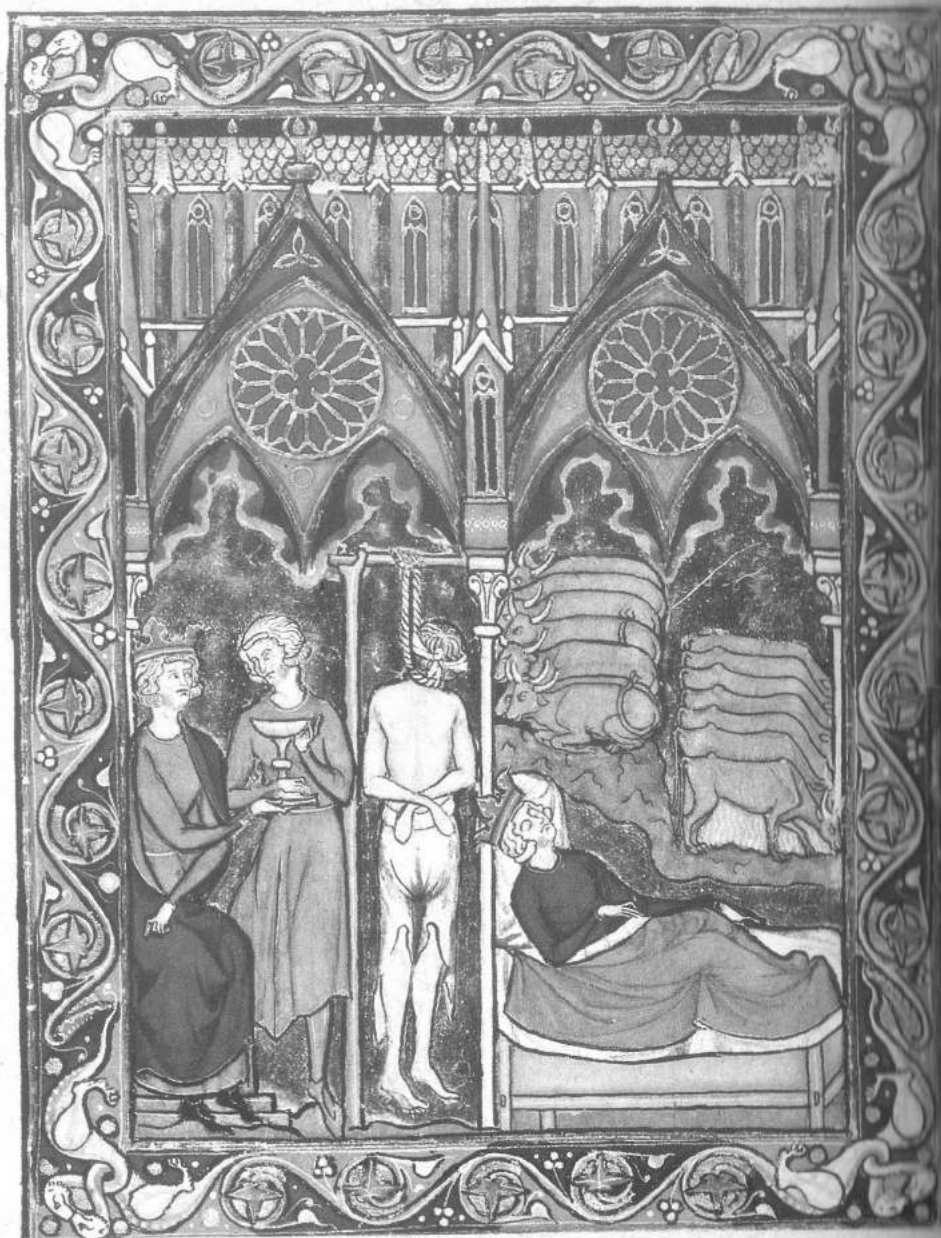



Figura 60* – A realização dos sonhos do copeiro e do padeiro e, à direita, o sonho do Faraó, *Saltério de São Luís* (século 13).

escrita, a imagem devia pôr tudo à mostra de uma só vez, condensando, associando ou, melhor ainda, justapondo. É nesse sentido que materiais e imagens oníricas são estreitamente aparentadas e fundamentalmente distintas da lógica da linguagem.

Ao colocar esses problemas, dando-lhes soluções próprias da arte figurada, os miniaturistas dessa época contribuíram à sua maneira para o notável desenvolvimento da reflexão sobre o sonho que caracterizou o período. Uma reflexão preocupada em explorar – pela autobiografia, escritos médicos, literatura cortês – a dimensão subjetiva do sonho. O *Saltério de Amesbury* e, mais sistematicamente ainda, o *Saltério de São Luís* participam na minha opinião desse esforço e dessa preocupação.

As novidades que esses manuscritos introduzem na iconografia dos sonhos se reencontrariam, sem dúvida, em outros tipos de manuscritos iluminados, em particular aqueles das obras literárias em língua vernácula. Mas elas me parecem verdadeiramente impressionantes nos manuscritos bíblicos que levei em conta, porque dizem respeito a uma iconografia muito antiga. A iconografia do sonho de Jacó, por exemplo, remonta às pinturas das catacumbas. Na medida em que essas imagens inovam em relação à tradição, elas mostram uma vez mais, como a cultura medieval soube mudar e criar algo novo valendo-se de sua "utensilagem mental" tradicional.

Hildegarda de Bingen ou a recusa do sonho*

É por uma imagem que somos introduzidos no famoso manuscrito de Rupertsberg do *Scivias*, preparado provavelmente em vida da abadessa Hildegarda de Bingen, segundo suas instruções: na miniatura (fig. 61*), que antecede o prefácio da obra, a abadessa visionária aparece pintada no centro, sentada sobre a arca de uma edícula que evoca seu mosteiro, em boa postura, com os pés repousando sobre um tamborete, acordada, empunhando o cálamo, prestes a escrever numa tabuinha de cera as revelações divinas cuja inspiração aparece figurada por cinco línguas de fogo vermelhas que inundam sua cabeça, seus olhos, sua boca e seu pescoço. Diante dela, mas num dos lados da imagem, está sentado seu fiel secretário Volmar; ele aparece sentado do outro lado de uma parede que, no entanto, é atravessada por sua cabeça e seu olhar espantado, e sua mão repousa sobre o códice que recolherá as palavras reveladas. Mantido fora da experiência visionária, da qual não participa diretamente, Volmar é sua testemunha e assegurará sua publicidade.[1] As miniaturas que figuram no manuscrito de Lucca do *Liber divinorum operum* apresentam os

---

* Retomado de "Hildegard von Bingen oder die Zurückweisung des Traums". In: HAVERKAMP, Alfred. *Hildegard von Bingen in ihrem historischen Umfeld.* Internationaler wissenschaftlicher Kongress zum 900jährigen Jubiläum, 13-19 September 1998, Bingen am Rhein. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 2000. p. 351-373.

1 SAURMA-JELTSCH, Liselotte E. *Die miniaturen in "Liber scivias" der Hildegard Von Bingen. Die Wucht der Vision und die Ordnung der Bilder.* Wiesbaden: Dr Ludwig Reichert Verlag, 1998. p. 25-31. Ver também CAVINESS, Madeline H. Hildegard as Designer of the Illustrations to her Works. In: *Hildegard of Bingen.*

Figura 61* – Frontispício do *Liber Scivias* de Hildegarda de Bingen (século 12), manuscrito perdido de Wiesbaden.

mesmos elementos: a inclusão da visionária no espaço fechado de sua célula e do mosteiro, a posição sentada, a escrita sobre as tabuinhas de cera, a inspiração divina figurada sob a forma de uma torrente de fogo escorrendo pela porta aberta do céu e inundando sua cabeça. Numa dessas (fig. 62)miniaturas, Volmar é uma vez ainda figurado do outro lado de uma parede grossa, mas relacionado pela voz e pelo olhar a Hildegarda, ao lado de quem está em pé uma segunda testemunha, a monja Richardis, com as mãos cruzadas sobre o ventre em sinal de espera e submissão.[2] Eis assim as imagens convencionais da visionária Hildegarda: elas atestam a origem divina de sua inspiração, a publicidade de suas revelações, sua natureza de "visão espiritual" que nada tem em comum com o sonho, pois Hildegarda não é figurada dormindo, mas sentada e bem acordada.[3]

A "VISÃO ESPIRITUAL": UMA DEFINIÇÃO NEGATIVA

A homologia perfeita do texto e do prefácio do *Scivias*, com a imagem que o introduz, confirma que Hildegarda não quis deixar dúvida alguma sobre a natureza de suas visões. Uma das características desse texto é o que se poderia chamar de retórica da negação: a experiência de Hildegarda é definida principalmente por tudo o que não é. Hildegarda se diz humilde e ignorante nas letras. Suas visões não são de origem humana, mas divina, como a voz celeste lhe diz desde o princípio: "Diga e escreva baseando-se não na linguagem do homem, não na inteligência de invenção humana, não sobre a vontade humana de organização, mas te baseando no fato de que tu vês e ouves isto lá do alto, do céu, das

The context of her thought and Art. BERNNETT, Charles; DRONKE, Peter (Éd.). London (Warburg Institut Colloquia 4), 1998. p. 29-62, figs. 19-20.

2 Lucca, Biblioteca Statale, Cod. Lat. 1942, século XIII. A miniatura mencionada encontra-se reproduzida em EPINEY-BURGARD, G.; BRUNN, E. Zum. *Femmes troubadours de Dieu*. Turnhout: Brepols, 1988 (Témoins de notre histoire), anexo 1.

3 Sobre a iconografia do sonho, BAGLIANI, Agostino Paravicini; STABILE, Giorgio (Éd.). *Träume im Mittelalter. Ikonologische Studien*. Stuttgart: Belser, 1989.

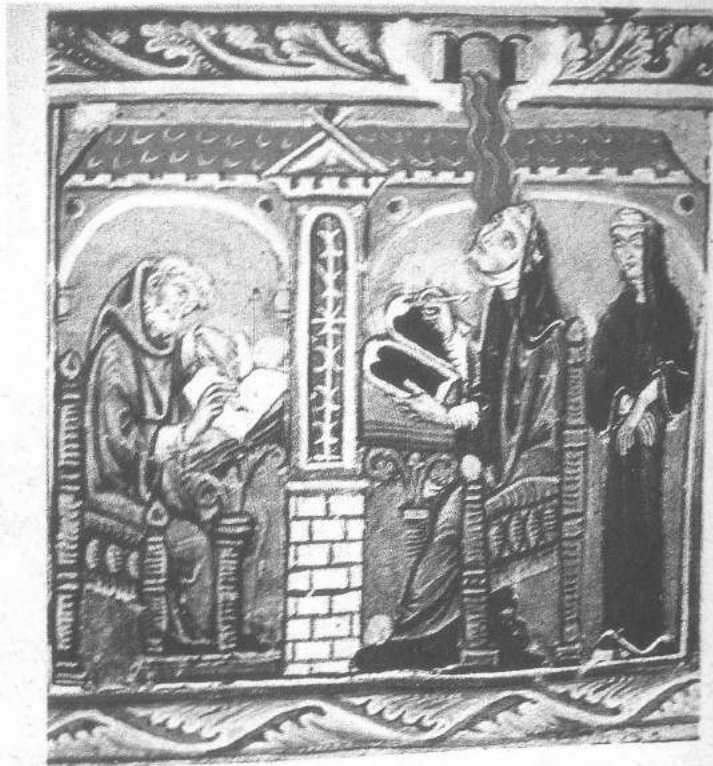



Figura 62 – Hildegarda de Bingen, *Liber operum divinorum* (século 13).

maravilhas de Deus..." Quanto à maneira pela qual recebeu a revelação, ela acrescenta esta observação capital, muito pouco comentada pelos historiadores de Hildegarda e da literatura visionária da Idade Média:[4]

> As visões que tive não me vieram em sonho, nem dormindo, nem em delírio, nem pelos olhos do corpo ou pelos ouvidos do homem exterior, nem por vias ocultas eu as percebi, mas foi acordada, em todos os meus sentidos, com os olhos e o ouvido do homem interior, em lugares descobertos, que segundo a vontade de Deus eu as recebi.

4 Por exemplo, DINZELBACHER, Peter. *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*. Stuttgart: Anton Hierseman Verlag, 1981 (Monographien zur Geschichte des Mittelalters 23). Ponto de vista diferente em GOUGENHEIM, Sylvain. *La Sibyle du Rhin. Hildegarde de Bingen, abbesse et prophétesse rhénane*. Paris: Publication de la Sorbonne, 1996 (série Histoire Ancienne et Médiévale 38).

E conclui, à maneira de São Paulo (1 Co 2, 14): "Como isto se deu? É difícil para um homem de carne descobrir."[5] A mesma obstinação em definir sua experiência distinguindo-a de tudo o que ela não era se reencontra em termos quase idênticos no prefácio do *Liber divinorum operum*:

> Não é tu o inventor da visão, nem nenhum outro homem a imaginou. Eu é que decidi tudo, antes do princípio do mundo", diz-lhe a voz celeste. E a própria Hildegarda exagera: "Tudo o que escrevi, por ocasião de minhas primeiras visões, todo o saber que adquiri depois, é aos mistérios do Céu que devo. Eu os recebi em plena consciência, com meu corpo perfeitamente acordado. Tive minhas visões transmitidas pelos olhos e ouvidos interiores de meu espírito. Já insisti sobre este ponto quando de minhas visões precedentes: eu não me encontrava absolutamente num estado de letargia. Não se tratava também de uma transferência do espírito. Não transcrevi nada que, em testemunho de autenticidade, tivesse retirado do universo das percepções do homem. Expus exclusivamente o que me ofereciam os segredos do céu.[6]

A insistência em definir unicamente pela negativa a natureza de sua experiência visionária revela a importância da distinção que Hildegarda se esforça para estabelecer. Ela o confirma numa carta dirigida a Bernardo de Claraval entre 1146-1147, apenas cinco anos depois de ter recebido a ordem divina de colocar por escrito suas revelações:

5 FÜHRKÖTTER, Adelgundis; CARLEVARIS, Angela (Ed). *Hildegardis Scivias*. Turnhout: Brepols, 1978 (CCCM, XLIII). p. 4: *Visiones vero quas vidi, non eas in somnis, nec dormiens, nec a phrenesi, nec corporeis oculis aut auribus exterioris hominis, nec in abditis locis percepi, sede as vigilans, circumcipiens in pura mente, oculis et auribus interioris hominis, in aperti locis, secundum voluntatem Dei accepi. Quod quomodo sit, carnali homini perquirere difficile est*. Tradução francesa, Hildegarde de Bingen, *Scivias. "Sache les Voies" ou Livre des Visions*, présenté et trad. Pierre Monat. Paris: Le Cerf, 1996. p. 27.

6 Sancta Hildegardis, *Liber divinorum operum simplicis hominis*, PL 197, 742: [...] *nec per te inventa, nec per alium hominem praemeditata, sed per me ante principium mundi praeordinata [...] quoniam omnia quae a principio visionum mearum scripseram, vel quae postmodum sciebam, in coelestibus mysteriis vigilans corpore et mente, interioribus oculis spiritus mei vidi, interioribus auribus audivi, et non in somniis, nec in extasi, quemadmodum in prioribus visionibus méis praefata sum, nec quidquam de humano sensu veritate teste protuli, sede a tantum quae in coelestibus secretis percepi. Iterumque vocem de caelo sic me docentem audivi, et dixit: Scribe ergo secundum me in modum hunc. Tradução francesa, Hildegarde de Bingen, Le Livre des oeuvres divines (Visions)*. Présenté et trad. Bernard Groceix. Paris: Albin Michel, 1982. p. 4. Na tradução francesa indicada, convém corrigir "que je n'eusse" (que não tivesse) por "que j'eusse" (que tivesse).

> Estou muito preocupada com uma visão que me apareceu nos mistérios do espírito e que não vi com os olhos da carne. Eu, miserável, e mais que miserável em minha condição de mulher, vi desde a infância grandes maravilhas que minha língua não poderia proferir se não tivesse sido instruída pelo espírito de Deus para que acreditasse nisso.[7]

Bem mais tarde, em 1175 e 1176, quando sua reputação de santidade tinha se tornado universal, as questões colocadas por Gilberto de Gembloux e os monges cistercienses de Villiers em suas cartas retomam exatamente as mesmas expressões: "Tu contemplaste tuas visões nos sonhos, enquanto dormia, ou estando acordada, num arrebatamento do espírito?"[8] "Podem certas coisas corporais serem vistas pelos olhos espirituais e inversamente certas coisas espirituais serem conhecidas pelos olhos corporais?"[9] Diante do que Hildegarda responde, voltando a dizer, uma vez mais, que as visões espirituais não têm nada em comum com os sentidos exteriores do corpo, nem com o êxtase, nem muito menos com os sonhos quando se dorme de noite.[10]

Todas essas observações procuram dissipar as ambigüidades do termo *visio*, opondo claramente as diversas maneiras de "ver" que esse termo recobre,

---

7 ACKER, L. Van (Éd). *Hildegardis Bingensis, Epistolarium*, Pars 1a, Turnhout: Brepols, 1991 (CCCM, XCI). p. 3: *Hildegardis ad Bernardum abbatem Clarevallensem. [...] Pater, ergo sum valde sollicitata de hac visione, que apparuit mihi in spiritu mysterii, quam nunquam vidi cum exterioribus oculis carnis. Ego, misera et plus quam misera in nomine femineo, ab infantia mea vidi magna mirabilia, que lingua mea non potest proferre, nisi quod me docuit Spiritus Dei, ut credam.* Carta traduzida em francês em G. Epinay-Burgard e E. Zum Brunn, citados, p. 45-47.

8 DEROLEZ, A: (Éd.). Guiberti Gemblicensis, *Epistolae*, Pars 1a, Turnhout: Brepols, 1988 (CCCM, LXVI). p. 223: "*Videlicet utrum dormiens in sompnis an vigilans per excessum mentis visiones tuas contempleris.*"

9 Ibid., p. 241: *XXX. Numquid spiritualibus oculis corporalia videntur, et e diverso corporalibus oculis aliqua spiritualia cognoscuntur?*

10 Sobre essa correspondência, ver BINGEN, Hildegard Von. Nun höre und lerne, damit du errötest... *Briefwechsel – nach den ältesten Handschriften übersetzt und nach den Quellen*, Adelguntis Führkötter OSB (Éd), Freiburg-Basel-Viena: Herder, 1997 (2. éd.). p. 227: "Não vejo estas coisas com os olhos exteriores e não as ouço com os ouvidos exteriores, e não as percebo pelos pensamentos de meu coração ou pela meditação de meus cinco sentidos. Ao contrário, eu as vejo exclusivamente em minha alma, com meus olhos carnais bem abertos, de maneira que jamais experimento a perda de consciência de um êxtase, mas o que vejo ocorre quando estou acordada, tanto de dia quanto de noite".

segundo as dicotomias fundamentais, verdadeiramente constitutivas do campo antropológico da visão: elas concernem seja a origem da visão (distinguindo a origem humana, divina ou diabólica), seja seu objeto (opondo o corporal ao espiritual), seja sua autenticidade (pela dicotomia verdade/falsidade), seja ainda as disposições do visionário, quer se trate de seu estado de consciência (em vigília ou dormindo, ou entre a vigília e o sono), da relação entre a alma e o corpo (interior/exterior) ou ainda de suas disposições morais (pecado/virtude).

Para começar, Hildegarda descarta, em termos agostinianos, toda confusão entre suas visões e os sentidos do olhar, entre de uma parte a "visão corporal", os "olhos da carne", os sentidos "exteriores", e de outra parte a "visão espiritual", os "olhos do espírito", os sentidos "interiores". Suas visões não se originam também de um estado patológico, de uma doença do corpo e menos ainda de uma doença do espírito, da *phrenesis*. Elas não foram inspiradas pelo diabo, não são *fantasmata*, ilusões que o diabo, em razão de seus poderes angélicos, introduz no espírito dos homens – principalmente durante o sono.

A suspeita é ainda mais facilmente descartada quando Hildegarda insiste no fato de que não dormia, que não sonhava, mas estava acordada, em pleno domínio de seu corpo, de sua vontade e de suas faculdades intelectuais. Suas visões eram mesmo públicas, pois não as tinha recebido em lugar ermo, solitário, "fechado", mas sempre em lugares "abertos", entendamos: vendo-o e sabendo-o toda a comunidade monástica. Nenhuma falsificação, nenhuma trama humana nem diabólica podia assim provocar qualquer desconfiança.

Ela foi agraciada com visões e audições celestes, revelações que lhe foram impostas por vontade divina, mas como ela própria especifica, não foi "arrebatada em espírito" (*in excessu mentis*). Enquanto na maior parte das vezes, na literatura visionária, as categorias se acavalam,[11] Hildegarda estabelece aqui uma nítida distinção entre a "visão espiritual" que ela teve e o êxtase.

Todas as desconfianças que poderiam pesar sobre a validade das visões de Hildegarda devem por conseqüência ser descartadas: ela não era louca, não dormia nem sonhava, não estava dominada pelo demônio, não pretendia mesmo ter sido agraciada com êxtases, cujo caráter espetacular teria podido inquietar as autoridades eclesiásticas e suscitar a dúvida. Em que consistiam

---

11 Peter Dinzelbacher, *citado*, p. 37: "Mischformen" (a propósito principalmente de Elisabeth de Schönau).

por conseqüência suas visões, que não foram vistas corporalmente, que não eram loucura, nem sonho, nem êxtase, e sim a clara manifestação da revelação divina? Com o próprio testemunho de Hildegarda, é bem difícil dizer! O historiador, por sua parte, não pode julgar senão pelo que ela disse, ou não. Suas negativas são ainda mais interessantes porque ela expressou mais longamente noutro lugar, no *Causae et curae*,[12] sobre todos esses tipos de visão e, em particular, sobre o sonho.

O "frenesi", por exemplo, ameaça os melancólicos cujos desejos sexuais não são satisfeitos.[13] Os "fantasmas diabólicos" ameaçam os homens tanto de dia quanto de noite, quando estão acordados ou quando dormem e sonham.[14] Segue a descrição precisa da maneira de se libertar envolvendo o corpo com uma pele de alce e correntes de ferro e fazendo força com benzeduras. Hildegarda desenvolve, sobretudo nessa obra, toda uma psicofisiologia moral do sono e do sonho que pode nos surpreender, mas que, de uma passagem à outra, demonstra perfeita coerência. No princípio de sua teoria, encontra-se a consideração dos movimentos alternativos do crescimento e decréscimo da medula, análogos ao da lua no céu e ao das plantas ao ritmo das estações. As fadigas diurnas enfraquecem a medula; ela decresce liberando um sopro que ganha as veias e o cérebro e torna o homem "insensível e inconsciente" (*velut insensibilis et nescius et impotens sui corporis nec intellectum scienter habens*); desse modo, ele acaba por dormir, mas a *anima* continua a conduzir o sopro vital, como durante o estado de vigília: durante o sono, ele faz crescer de novo a medula, cujo calor cozinha a carne como um alimento e dá cor ao rosto. Durante o sono, a *anima*, não estando dominada por todas as inquietações do dia, "abre por assim dizer seus olhos no sonho" (*velut oculos suos in somnis educit*). Mas é então que o diabo pode mais facilmente se imiscuir no espírito, desprovido das defesas da razão. Essa vulnerabilidade no sono e durante a noite é a conseqüência do pecado original: desde nossos primeiros ancestrais, o peca-

---

12 HILDEGARDIS. *Causae et curae*. KAISER, Paulus (Éd.). Leipzig: Teubner, 1903. Tradução francesa: Hildegarde de Bingen, *Les causes et les remèdes*, traduction du latin e présentation par Pierre Mbnat. Paris: Jérome Millon, 1997.

13 Ibid., p. 73: *De melancolicis [...] facile insaniam capitis incurrunt ita quod frenetici erunt.*

14 Ibid., p. 194-195: *Contra fantasiam [...] qui a diabolico fantasmate in die aut in nocte vigilando aut dormiendo fatigatur.*

do "torna pesado" o espírito do homem dormindo. Sem pecado, como era o caso de Adão antes da Queda, o homem gozaria nos sonhos do dom da verdadeira profecia.[15] Mas desde a Queda, o homem deve desconfiar de seus sonhos. Entretanto, nem todos são falsos e por vezes (*aliquando*) ocorre que alguém adormecido, que foi dormir com bons pensamentos, possa, com a inspiração divina, ver coisas verdadeiras que se realizarão no futuro (*vera et futura*). Aqueles que, em contrapartida, vão dormir com pensamentos lascivos, sobretudo se comeram ou beberam muito, tornam-se em seu sono presa do diabo: eles estão sujeitos às poluções noturnas[16] e sonham que estão copulando com homens ainda em vida, ou mesmo já mortos, ou ainda com animais...

Não se pode assim prejulgar a "veracidade" dos sonhos, quer dizer, sua origem divina. Mas a dúvida cerca os sonhos, a desconfiança pesa sobre eles: mais vale assim afastar-se deles, como faz para o que lhe concerne Hildegarda de Bingen, que conhece tão bem esses mecanismos. Ela insiste em dizer que não sonhou, mas que foi agraciada em posse de todas suas faculdades espirituais, sem frenesi e sem *excessus mentis*, acordada e publicamente, com "visões espirituais".

É certo que não sabemos o que foi exatamente sua experiência. Sua discrição é notável: "eu vi", "eu ouvi", diz, e é tudo. Ela não tem "olhos" senão para a luz divina que a invadiu e depois para o desenvolvimento das imagens que a voz divina lhe inspira o comentário. Mas dela mesmo, das circunstâncias de suas visões, nada diz. Seu propósito não é autobiográfico. É mesmo, explicitamente, o inverso de uma autobiografia, pois Hildegarda teria declarado, se dermos crédito à sua *Vita*, que não quis escrever sobre si própria, mas relatara os propósitos que Deus lhe incumbira:

---

15 Ver também Hildegardis XXXVIII *Quaestionum solutiones*, PL 197, 1037-1054, Quaestiones 3 und 6.

16 *Causae et curae, citado*, p. 137: *De concupiscentia*, e p. 138: *De pollutione*.

17 *Vita sanctae Hildegardis*, Monica Klaeș (Éd.). Turnhout: Brepols, 1993 (CCCM, CXXVI). p. 22: *Sapientia quoque in lumine karitatis docet et jubet me dicere,, quomodo in hanc visionem constituta sum. Et ego verba hec non dico de me, sed Vera sapientia dicit ista de me et sic loquitor ad me: Audi, o homo, verba he cet dic ea non secundum te, se secundum me et docta per me hoc modo dic de te."* Ver *Das leben der heiligen Hildegard berichtet von den Mönchen Gottfried und Theoderich*. Traduit du latin et commenté para Adelgundis Führkötter. Salzburg: Otto Muller Verlag, 1980 (5. éd.), p. 71.

a sabedoria, nesta luz de amor, me ensina e me ordena a dizer como cheguei a esta visão. E não sou eu que digo estas palavras a meu respeito, é a verdadeira Sabedoria que me fala assim: Escuta, homem, estas palavras e diga-lhes não segundo ti, mas segundo a mim, e instrua por mim, diga-lhes desta maneira a teu respeito.[17]

O sujeito visionário se quer completamente alienado na divindade. Hildegarda procura dizer, entre outras còisas, que não sonhou, e é bom atentarmos para isso. Entretanto, é possível que tenha sonhado, como cada um de nós. Mas nesse caso ela teria escolhido dizer o contrário, falar de visão diurna em vez de sonho noturno, provavelmente para não atrair qualquer desconfiança de ilusão diabólica. Isso não facilita nossa tarefa de historiador, porque se sabemos o que é um sonho, não sabemos, ou não sabemos mais, o que pode ser uma "visão espiritual" como as que Hildegarda descreveu. Somos assim reenviados à retórica de Hildegarda que, como toda retórica, obedece a regras, submete-se a normas sociais e ideológicas e a critérios de autoridade.

OS ÊXTASES DE ELISABETH DE SCHÖNAU

Outras visionárias do século 12, em muitos aspectos comparáveis a Hildegarda, expressaram-se de outro modo, fizeram escolhas diferentes.

Elisabeth de Schönau (cerca de 1129-1164) – que se correspondeu com Hildegarda e foi influenciada por ela – também fala em primeira pessoa de suas visões, cujo conteúdo ela ditou ao seu irmão, o monge Eckbert de Schönau. O *Liber visionum*,[18] como as obras visionárias de Hildegarda, é rica em precisões

17 *Vita sanctae Hildegardis*, Monica Klaes (Éd.). Turnhout: Brepols, 1993 (CCCM, CXXVI). p. 22: *Sapientia quoque in lumine karitatis docet et jubet me dicere,, quomodo in hanc visionem constituta sum. Et ego verba hec non dico de me, sed Vera sapientia dicit ista de me et sic loquitor ad me: Audi, o homo, verba he cet dic ea non secundum te, se secundum me et docta per me hoc modo dic de te."* Ver *Das leben der heiligen Hildegard berichtet von den Mönchen Gottfried und Theoderich.* Traduit du latin et commenté para Adelgundis Führkötter. Salzburg: Otto Muller Verlag, 1980 (5, éd.), p. 71.

18 Friedrich Wilhelm E. Roth (Ed.). *Die Visionem der hl. Elisabeth und die Schriften der Äbte Eckbert und Emecho v. Schönau*, Brünn, 1884 (2. ed. 1886). Aqui citado a partir de PL 195, 119 et seq.

biográficas: Elisabeth diz ter sido pela primeira vez "visitada" por Deus com 23 anos de idade, no dia 31 de maio de 1152 (e não com 5 anos, como Hildegarda); segundo o testemunho do irmão, as visões não pararam até sua morte, em 18 de junho de 1165. Teriam durado, ao todo, "13 anos e 18 dias". Elas são relatadas em ordem cronológica e ao ritmo das festas litúrgicas então ocorridas, e não numa ordem lógica, como a que Hildegarda deu a suas visões e a seus comentários, que depois resultaram em verdadeiros tratados teológicos. Também com Elisabeth a alegorese, o comentário simbólico mescla-se à descrição da visão e sua importância quantitativa não é negligenciável: Peter Dinzelbacher calcula que a parte interpretativa é em Elisabeth até oito vezes mais longa que a parte propriamente narrativa. Entretanto, a alegorese não atinge com ela o caráter sistemático que teve com Hildegarda, que representa, desse ponto de vista, um caso extremo e único, como observa com razão Peter Dinzelbacher: "As revelações de Hildegarda, que formam em todos os aspectos um bloco hierático na paisagem visionária da Idade Média, se distinguem pela complexidade sem par e o caráter sistemático de suas significações simbólicas."[19] As obras de Hildegarda se apresentam, em suma, como tratados de teologia visionária, fruto de um longo e difícil trabalho de escrita que se prolongou durante diversos anos, até sete anos num dos casos.[20] As visões de Elisabeth são, antes de tudo, relatos pessoais, mesmo se o comentário alegórico aí desempenhe papel importante. A visionária mostra-se particularmente atenta às condições concretas da visão, às peripécias de seu desenrolar, aos dados espaço-temporais do encontro com o sobrenatural. A experiência subjetiva, restituída no concreto do vivido, predomina sobre a exposição teológica.

Elisabeth, como Hildegarda, opõe suas "visões espirituais"[21] ao olhar corporal, ainda que este não seja sistematicamente desvalorizado. Um dia, durante a missa, ela foi agraciada com uma aparição de Cristo, completada pela visão *in intuitu mentis* de um arco-íris que ela desejou ver também com os "olhos da carne", a fim de poder melhor confirmar a realidade de sua "visão espiritual". E ela própria, e as demais irmãs, viam o arco-íris com os "olhos da carne".[22] Uma

19 Peter Dinzelbacher, citado, p. 173.

20 Peter Dinzelbacher, citado, p. 174.

21 PL 195, 156: *Tunc ergo primum intellexi visionem spiritualem me vidissi.*

22 PL 195, 134.

parte não negligenciável de suas visões consiste em aparições do diabo, por definição excluídas das revelações divinas de Hildegarda. Por exemplo, no dia da festa de São Maximino, nas completas,* depois novamente nas matinas,** os *phantasmata* do diabo assaltam Elisabeth sob a forma de um monge pequeno, depois de um homem monstruoso, depois de um cão terrificante e, por fim, justo antes da missa, de um "touro grande e horrível".[23] Seguindo seu relato, é claro que Elisabeth não sonhou: foi em estado de vigília que ela sofreu a agressão daqueles que nomeia também de "espíritos ilusórios".[24] De bom grado associado por Elisabeth às aparições do diabo, esse tipo de visão corresponde para ela a um grau inferior da experiência visionária, porque logo depois de experimentar as aparições diabólicas ela especifica que foi "arrebatada em êxtase" e teve a visão reparadora da Virgem acompanhada por dois anjos, e São Bento de um "jovem rapaz" celestial.[25] O tom está, desse modo, dado: as experiências visionárias de Elisabeth relevam na quase totalidade dos casos de "êxtase" ou "rapto do espírito".

O número de expressões e a riqueza do vocabulário empregado sublinham a importância central desse tipo de visão para Elisabeth: no êxtase (*extasis, mentis excessus, raptus*) ela "vem" (*veni in extasim; ut venirem in mentis excessus*), "cai" (*incidi in extasim*), é "raptada" (*rapta sum in extasim*). Depois, encontra-se num estado extático (*cum essem in extasi*), com a impressão que seu espírito foi "arrancado do corpo e levantado para o alto".[26] Enfim, ela "retorna" (*ab extasi reversa sum*), mas para voltar a entrar nesse estado novamente (*rursus in extasi veni; rursus in extasi facta*), uma ou diversas vezes. O êxtase se repete; apresentam-se os estágios e ocorre que

* Denominação da hora litúrgica correspondente ao período das três últimas horas do dia, entre 21h e 24h. (N.T.)

** Denominação da hora litúrgica correspondente ao período das três primeiras horas do dia, entre a 0h e 3h da madrugada. (N.T.)

23 PL 195, 129 A-C.

24 PL 195, 127 D.

25 PL 195, 130 A.

26 PL 195, 146: *Circa tempus missae veni in mentis excessum: et visum est mihi quasi abstraheretur spiritus meus a corpore ac sublevatur in altum.*

Elisabeth aí volte a entrar "mais adiante" (*amplius*). Por vezes, ao contrário, a visionária não se encontra ainda senão na "vizinhança" do êxtase.[27]

O êxtase se manifesta quando Elisabeth está acordada. Mas ela sai dele com a impressão de que está acordando, como se deixasse uma espécie de sono no momento em que seu espírito se reúne ao corpo do qual parecia estar momentaneamente separado.[28] O êxtase parece igualmente associado à idéia de repouso na expressão recorrente *quies extasis*: "Entrei no repouso do êxtase[29]...", ela repete diversas vezes.[30] Entretanto, o êxtase não tem ligação com o sono e o sonho.[31] Elisabeth toma o cuidado de especificar que o experimentara quando se encontrava acordada: "Passei a noite em oração e não pude abandonar meu corpo dormindo devido à excessiva claridade da luz que via inundar toda a noite[32]..." O mesmo ocorre no Liber viarum Dei: "Depois daquilo eu repousava em meu pequeno leito e não tinha ainda dormido quando subitamente o Espírito do Senhor me visitou e encheu minha boca com estas palavras[33]..." Noutras vezes, paralelamente, ela se lembra: "No quinto dia do mês de agosto, pouco antes das matinas, como estava deitada em meu pequeno leito e não tinha ainda dormido, subitamente apareceu diante de mim o anjo do Senhor[34]..."

27 PL 195, 132 B: *Et id citra extasim, quamvis vicina fui ut fieri in extasi.*

28 PL 195, 139 D: *Tunc ergo ab extasi expergiscens*; 141 B: *Cum solito more essem in extasi [...] et ego cum laetitia expergiscens.*

29 PL 195, 142: *Veni in quietem extasis. Tunc solito more visum est mihi quase raperetur spiritus meus in sublime; et vidi ostium apertum in coelo.*

30 PL 195, 142: *Tandem in quietem extasis deveni. Sensi me quasi in sublime elevari, et ostium apertum in coelo* [...].

31 Peter Dinzelbacher, citado, p. 47, nota que *excessus* significava originalmente a morte: "Na origem, as expressões 'excessus', '*extasis*', '*raptus*' não designavam senão as primeiras manifestações do arrebatamento, mas em muitas ocorrências '*visio*' se impunha sem modificação de sentido. No latim clássico, '*excessus*' é a ruptura, a separação, a morte."

32 PL 195, 143: *Eram autem pernoctans in oratione, nec potui corpus meum dare sopori, prae nimia claritate lucis, quam tota nocte intuebar: ostium enim illud, quod antea sine mentis excessu intueri non poteram, continue apertum vidi in magna jocunditate.*

33 PL 195, 168: "*Eram post haec quiescens in lectulo meo, nec adhuc somnum coeperam, cum repente visitavit me Spiritus Domini et replevit os meum sermone hujusmodi* [...].

34 PL 195, 176: *Mense augusti, quinta die mensis, post vigilias matutinas, cum essem cubans in lectulo meo nec adhuc somnum coepissem, subito apparuit coram me angelus Domini.*

Em resumo, a retórica visionária de Elisabeth se caracteriza pela recusa do sonho, como a de Hildegarda. Mas, ao contrário desta última, Elisabeth fala de êxtase, de "saída do espírito", e não simplesmente de "visão espiritual", e fornece ricas descrições sobre as condições concretas de sua experiência.

NO PEQUENO LEITO DE RUPERT DE DEUTZ

A prioridade dada à narração é igualmente manifesta em diversos textos visionários do abade beneditino Rupert de Deutz (1075-1129), muito particularmente naqueles que compõem, segundo a expressão de Walter Berschin,[35] sua "autobiografia": o *De gloria et honore Filii Hominis super Matheum*[36] que Rupert dedicou a seu protetor e amigo, o Bispo Cuno de Siegburg. O comentário em 13 livros do Evangelho de Mateus segue a ordem deste, mas nele Rupert distingue quatro fases que ilustram os quatro mistérios crísticos, o da *incarnatio* (livros I-IX) e da *passio* (livros X-XI), depois o da *resurrectio* e da *ascensio* (livro XIII). No centro do tratado, o livro IX corresponde exatamente ao momento em que Jesus expira sobre a cruz. Mas, nesse momento preciso, Rupert mostra-se econômico na exegese dos versículos de Mateus 27, 32-50, justamente aqueles que relatam a crucificação. Esses versículos restam no comentário como um ponto cego, um silêncio, que Rupert preenche falando dele próprio e de suas visões. É a experiência visionária que, suspendendo nesse momento crucial o comentário exegético, permite a Rupert aceder à verdade transcendente do sacrifício do Salvador. Só esse livro XII contém, pelo menos, nove[37] relatos de visões pessoais que se

35 BERSCHIN, Walter. *Os meum aperui. Die Autobiographie Ruperts Von Deutz*. Colônia, 1985 (Koinonia Oriens, XVIII).

36 *De gloria et honore Filii Hominis Super Matheum*, Hrabanus Haacke (Ed.). Turnhout: Brepols, 1979 (CCCM, XXIX).

37 Considerando o desconto proposto por Hrabanus Haacke, "Die mistichen Visionem Rupertz Von Deutz". In: *Mélanges Bascour Hildebrand*, "Sapientiae Doctrinae". Leuwen, 1980. p. 68-90, especialmente os números 6 a 14 (sobre quinze visões pessoais tiradas pelo autor do conjunto das obras de Rupert de Deutz). Esse número pode ser de fato ampliado. A questão das visões de Rupert ocupa um lugar secundário na obra de ENGEN, John H. Van. *Rupert of Deutz*. Berkeley: University of California Press, 1983. p. 50.

encadeiam e são enunciados – como no caso de Hildegarda e de Elisabeth – na primeira pessoa.

O que Rupert dedica a Cuno é bem uma *narratio*,[38] mesmo que, como para os autores precedentes, a interpretação se mescle aos relatos de visão. Ela chega mesmo a ocupar exclusivamente todo o fim do livro. Rupert denomina suas visões de *visiones* ou *visitationes*, no caso por exemplo de uma "visita" do Espírito Santo.[39] Ao contrário de Elisabeth de Schönau, jamais fala de *extasis* nem de *excessus mentis*. De fato, a leitura de seus textos mostra que as experiências relatadas são de natureza muito diferente: não é num arrebatamento do espírito, mas dormindo, ou melhor ainda, num estado de semi-sonolência[40] que ele é visitado pelos poderes celestes e também, muitas vezes, pelos demônios.

Suas visões afetam, diz ele, "o âmago do homem interior, o âmago da alma".[41] Ele também opõe a visão ao ato de ver com os olhos do corpo, cujas percepções são eclipsadas pelos "olhos interiores".[42] Chega-se assim que o olhar corporal prepara e inicia a visão espiritual: ao fixar os olhos no crucifixo, Rupert crê logo ver a face de Cristo inclinar-se para ele e depois oferecer-lhe um beijo na boca.

Assim, ao contrário dos êxtases de Elisabeth de Schönau, as visões de Rupert não ocorrem com separação entre o corpo e o espírito, mas intervém ao contrário no limite pleno de ambigüidade e incerteza do corpo e da alma, como quando entre a vigília e o sono. A maior parte de suas visões são sonhos tidos em seu "pequeno leito": "Como me entregara ao sono na hora habitual da prece, eis que meio dormindo em meu pequeno leito vi uma luz grande como o sol vir deitar sobre mim."[43] Mas nem a entrada e nem a saída do sono são nitidamente perceptíveis. Ao fim, crendo ter saído de seu sonho, ele se apercebe que esteve

38 *De gloria...*, citado, p. 377, linha 560: *Sed iam redeamus ad rem, propter quam etiam hanc intuli narrationem.*

39 *De gloria...*, citado, p. 377, linha 562.

40 *De gloria...*, citado, p. 376, linha 504: *Non valde sopitus, immo semivigilans in lectulo.*

41 *De gloria...*, citado, p. 378, linha 597.

42 *De gloria...*, citado, p. 369, linha 245: *Non corporali visu vidi, sed ut viderem, repente evanuerunt corporis oculi et aperti sunt meliores, id est interioris oculi.*

43 *De gloria...*, citado, p. 370, linha 303: *Somno me dederam hora solitae orationis, cum ecce video semivigilans in ipso lectulo magnam lucem velut solem super me incumbentem.*

todo o tempo à mercê de espíritos malignos que o assaltavam, até que, por fim, acorda plenamente. A citação de São Paulo exprime seu embaraço: "Esta visão era de uma claridade tal que eu não poderia dizer se eu a experimentava dentro ou fora de meu corpo: só Deus sabia."[44] Acreditando ter saltado para fora do leito para chamar os monges à oração, ele compreende que tinha sonhado quando descobre que está nu:

> No início de minha visão, sabia que tinha saído de meu pequeno leito e que tinha corrido para a igreja pela via habitual daqueles que fazem vigília; mas ao fim de minha visão, quando queria seguir as pessoas que deixavam este lugar e tal não me era permitido, percebi que estava nu, sem qualquer vestimenta, voltando em desabalada carreira de onde tinha vindo; no momento em que cheguei ao meu pequeno leito, acordei.[45]

Uma vez estando bem acordado, a lembrança da visão benéfica continua a se impor e encher a alma de felicidade:

> Desde quando fui arrancado do sono que muito me oprimia, acordado senti seu doce peso, acordado me deleitava, mas o que poderia dizer?" Começava então a interpretação do sonho: "Como tinha eu voltado a mim e me lembrava desta visão muito doce durante as vigílias noturnas, dava esta interpretação..."[46]

VISÕES DE MULHERES, SONHOS DE HOMEM

Com Hildegarda de Bingen, Elisabeth de Schönau e Rupert de Deutz, destacamos três modalidades essenciais e contrastadas da "visão espiritual" na literatura visionária do século 12. Hildegarda, perfeitamente acordada e senhora de

44 *De gloria...*, citado, p. 372, linha 367-377: *Visio haec tam manifesta fuit, ut veraciter dicere possim, quia sive in corpore, sive extra corpus néscio, Deus scit.*

45 *De gloria...*, citado, p. 383, linha 781: *Nam etc um adducerer ad videndum, scio me de lectulo exsilisse et in ecclesiam cucurrisse recto et vigilantibus solito itinere; et completa visione cum personas illas abeuntes prosequi vellem et non concederetur, mihi, aspexi quod nudus et sine omni vestimento essem, et ab hoc festinus eo recurrens, unde veneram, ubi lectum attigi, confestim experrectus sum [...] Protinus somno qui vix obrepserat excusus sum et vigilians sensi Dulce pondus, vigilans delectatus sum et quid dicam?*

46 *De gloria...*, citado, p. 383, linha 770: *Cum ad me reversus fuissem et intra vigilias nocturnas visum huiusmodi suavissime retractarem, sicque interpretarer.*

todas as faculdades intelectuais, é agraciada com a revelação visual e auditiva dos arcanos divinos e dos fins últimos; essa visão se desdobra sob a forma de vastas exposições simbólicas, teológicas e proféticas que lançam em segundo plano o relato das circunstâncias da visão. Com Elisabeth, ao contrário, mesmo que a interpretação, a alegorese, permaneça importante, a atenção dada à experiência subjetiva da visionária se faz mais viva, culminando na descrição da separação momentânea entre o espírito e o corpo – que Hildegarda exclui explicitamente naquilo que lhe concerne. Nem Hildegarda e nem Elisabeth, que no entanto têm visões do diabo, admitem ter sonhado. Algo diferente ocorre com Rupert, que tem essencialmente visões oníricas ou percebidas na passagem incerta e enganosa que caracteriza o estado de semi-sonolência. No caso dele, a freqüência das agressões diabólicas, sem dúvida favorece o freqüente recurso à retórica do sonho, mas essa retórica não explica suficientemente esse caráter sistemático, porque também as forças positivas lhe aparecem em sonho. Se Rupert não descarta o sonho, é antes de tudo porque pensa em falar o mais fielmente possível dele mesmo e do que sentiu. Ele partilha essa atenção autobiográfica com muitos outros monges e clérigos contemporâneos, como Otloh de Saint-Emmeran ou Guibert de Nogent,[47] que, também eles, falam em prioridade de introspecção e de sonhos.

Sonho e autobiografia vão de par na descoberta plenamente nova de um sujeito cristão que não pode se pensar senão sob o olhar ativo de Deus. Uma Hildegarda, uma Elisabeth escapam à conjuntura contemporânea da "*descoberta do sujeito cristão*" – expressão que me parece mais exata do que "descoberta do indivíduo".[48] Mas talvez elas tiveram, mais do que os homens – estes abades seguros de sua autoridade, como Guibert de Nogent e Rupert de Deutz –, o cuidado de não falar de seus sonhos porque podiam levantar suspeitas de enganação diabólica, que embasavam tradicionalmente a desconfiança em relação aos sonhos, e atrair, desse modo, a desconfiança na autenticidade de suas revelações. Tudo demonstra nessas mulheres o estado de submissão, mesmo quando pre-

47 Jean-Claude Schmitt, "Les rêves de Guibert de Nogent", retomado em *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale.* Paris: Gallimard, 2001. p. 263-294.

48 Jean-Claude Schmitt, "La 'découverte de l'individu': une fiction historiographique?", retomado em *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale.* Paris: Gallimard, 2001. p. 241-262.

tendem ter sido agraciadas diretamente com revelações de Deus. Hildegarda não se cansa de professar sua humildade e sua incultura: "Eu, miserável, e, mais que miserável, em minha condição de mulher", escreve a Bernardo de Claraval, enquanto nos impressiona por seu imenso saber. Assim, ela fala menos de si que da sabedoria divina que a toma inteiramente em seu poder e que fala por seu intermédio. Quanto a Elisabeth de Schönau, a retórica do êxtase não acarreta uma perda momentânea da personalidade, quando espírito e corpo se separam? Nesse aspecto, o êxtase se opõe à plena descoberta de si. Só Rupert mostra-se como ele é, como um homem que sonha em seu "pequeno leito" e descobre, graças ao sonho, que é objeto de luta do bem e do mal, de Deus e do diabo.

AS VISÕES TRANSPOSTAS EM IMAGEM

A comparação entre esses três visionários do século 12 nos permite retornar às imagens. As miniaturas dos tratados de Hildegarda (o *Scivias* e o *Liber operum divinorum*) não devem ser compreendidas somente como representações positivas de seu estado de visionária. Não seriam, também, mas negativamente e em conformidade com a retórica do autor, "antiimagens" de sonho?

Não temos imagens de Rupert de Deutz sonhando.[49] Mas conhecemos bem as convenções da figuração dos sonhos na iconografia medieval.[50] Podemos citar, por exemplo, a figuração de um dos principais sonhos bíblicos, como se encontra em grande número nos manuscritos mosanos e renanos* da mesma época: uma (fig. 63) imagem de Jacó sonhando com a escada celeste sobre a qual sobem e descem os anjos do Senhor.[51] Poder-se-ia também escolher representa-

49 F. Tschochner, Rupert Von Deutz, em *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Roma-Friburgo-Basel-Viena, 1976, 8, 292-293.

50 Ver na presente obra, "A iconografia dos sonhos".

* Isto é, manuscritos produzidos nas regiões próximas aos rios Mosa e Reno. (N.T.)

51 Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, *Le Rêve de Jacob*, Maasland, cerca de 1160-1170. Pergament 25 x 15,5 cm, KK Inv. Nr. 78 A 6. ELBERN, Victor H. *Wie im Himmel auf Erden. Der christliche Bilderkreis in 150 Kunstwerken*. Berlin: [Gebr. Mann], 1990, p. 29, n. 12. Sobre esta iconografia, HECK, Christian. *L'Échelle céleste dans l'art du Moyen Âge. Une image de la quête du ciel*. Paris: Flammarion, 1997.

Figura 63 – O sonho de Jacó, manuscrito mosano (cerca de 1160-1170).

ções dos sonhos de José ou do faraó ou, no Novo Testamento, dos sonhos de José, esposo de Maria. A grande diferença em relação às miniaturas dos tratados de Hildegarda, em que ela aparece sempre figurada acordada e sentada no momento em que está recebendo suas visões, é que Jacó dorme, deitado, sua cabeça repousando sobre a mão direita ou o braço, com os olhos fechados. Pode-se acrescentar que a relação entre sua alma e a figura transcendente de Deus se realiza pelo contato da cabeça e da auréola com a escada, que, ela própria, conduz à esfera celeste. Uma característica da imagem medieval de sonho é mostrar, simultaneamente, o sonhador (aqui, Jacó) e o objeto de seu sonho (aqui, a escada e os anjos). Muitas vezes, ela ilustra também, ao mesmo tempo, as conseqüências objetivas do sonho que, no texto bíblico, não são mencionadas senão mais tarde, como aqui é o caso para a unção por Jacó da pedra de Bethel; muitas vezes é figurado, simultaneamente, o combate de Jacó com o anjo. A série de miniaturas dos manuscritos do *Liber Scivias* ou do *Liber operum divinorum*, ao contrário, confere lugar principal ao objeto das visões: a Jerusalém Celeste, os fins últimos segundo o Apocalipse, etc. No manuscrito do *Liber Scivias*, Hildegarda, figurada apenas uma vez no prólogo, não volta a aparecer mais. No manuscrito de Lucca do *Liber operum divinorum*, ela é figurada de maneira recorrente, mas sempre à parte, num pequeno quadro abaixo da imagem principal.

Seria bom comparar essas imagens com as de êxtase do século 12. Não parece que se encontrem essas imagens para Elisabeth Schönau.[52] Mas, por volta de 1300, pode-se citar a extraordinária série de imagens extáticas dos (fig. 64) *Rotschild Canticles*, manuscrito atribuído por Jeffrey Hamburger a um meio monástico feminino ou às beguinas de Flandres ou da Renânia.[53] Aí se vê primeiro a alma mística, vestida como uma monja, que o Cristo da Paixão, armado com uma lança na chaga de seu flanco, convida a entrar e se acomodar no coração divino. Depois, a alma extática, figurada sob a forma de uma jovem moça deitada em seu "pequeno leito", que simboliza aqui o coração de Cristo;

52 K. Kunze, Elisabeth von Schönau, em *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Roma-Friburgo-Basel-Viena, 1974, 6, 131-132, menciona uma miniatura do século 12 representando a monja visionária, Landesbibliothek Wiesbaden, Hs. 3.

53 HAMBURGER, Jeffrey. *The Rotschild Canticles. Art and mysticism in Flanders and the Rheinland ca. 1300*. New Haven: Yale University Press, 1990.

Figura 64 – O êxtase místico, *Rothschild Canticles* (cerca de 1300).

ela se volta para acolher a Trindade que, saindo de nuvens estreladas, desce sobre ela. Ela não dorme. Com os olhos abertos, encontra-se arrebatada em êxtase (*rapta*).[54] Mas nas imagens seguintes, ela desaparece: só é figurado o objeto da visão extática, a Trindade, cuja aparência se transforma diante dos "olhos da alma" da visionária até se absorver completamente num círculo de fogo. Essa série de miniaturas leva assim às mesmas conclusões que as concernentes a Hildegarda, pois, em ambos os casos, o equilíbrio que observamos na imagem do sonho entre o sonhador e o objeto de seu sonho é rompido em benefício exclusivo das imagens do objeto da visão. Não há lugar, ou então somente há um lugar subordinado (no caso do manuscrito de Lucca) para o sujeito da visão ou do êxtase. Essa observação liga as conclusões às quais tínhamos chegado ao comparar os textos relativos a Hildegarda de Bingen, Elisabeth de Schönau e Rupert de Deutz, ao notar a maior importância dada por este último aos detalhes de sua experiência subjetiva. Na visão espiritual (Hildegarda) e no êxtase (Elisabeth), o sujeito se entrega à contemplação e à audição da palavra divina, perdendo-se no sujeito divino, enquanto no sonho, pelo contrário (Rupert), ele encontra ocasião para uma verdadeira reflexão sobre si em sua dupla relação, com Deus e com os outros homens.

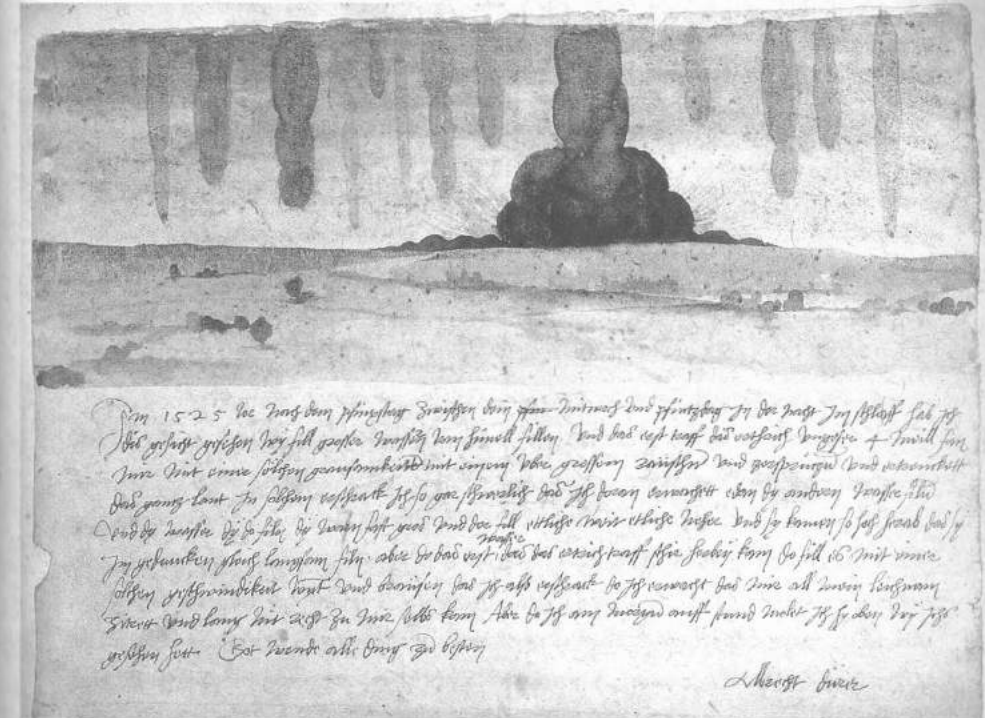
Ampliada para a história mais geral das imagens, essa observação é paradoxal, porque, pelo que sabemos, nenhum pintor ou escultor da Idade Média representou seus próprios sonhos, enquanto encontramos pelo menos Hildegarda que mandou pintar suas visões no *Liber Scivias*. Enquanto a escrita dos relatos de sonho deu, em geral, lugar nos mosteiros masculinos a um investimento subjetivo remarcável (com Otloh de Saint-Emmeran, Guibert de Nogent e outros), parece, pelo contrário, que a iconografia medieval do sonho, toda ela consagrada à figuração de inúmeros sonhos bíblicos, não se libertou facilmente dos poderosos modelos desta antiga tradição. Albrecht Dürer foi o primeiro que, em 1525, representou um sonho pessoal, mais exatamente um pesadelo que teve de um dilúvio que o iria engolir (fig. 65*); na mesma folha, descreveu seu sonho, datou e assinou a obra. A célebre aquarela de

54 *Rotschild Canticles*, New Haven, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, ms. 404, fol. 66. Ver também: HAMBURGER, Jeffrey. "'On the Little Bed of Jesus': Pictorial Piety and Monastic Reform". In: *Id. The Visual and the Visionary. Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*. New York: Zone Book, 1998. p. 383-426.

Figura 65* – Albrecht Dürer, *Sonho do Dilúvio*, aquarela (1525).

Viena é o que se poderia chamar de um "auto-retrato onírico" que convém, segundo penso, colocar em paralelo com os diversos auto-retratos do pintor.[55] Parece-me que ela é o equivalente, *mutatis mutandi*, da "autobiografia onírica" que Rupert de Deutz inseriu em seu *Comentário do Evangelho de Mateus*. Mas Dürer pintou sua aquarela quatro séculos depois de Rupert ter relatado seus sonhos. Quer dizer que, nesse domínio, houve um descompasso (evito empregar a palavra "atraso", que implicaria um juízo de valor) entre a expressão pictural própria do Renascimento e a exegese introspectiva da tradição monástica. Os dois meios não tiveram evidentemente a mesma história, evoluíram segundo ritmos diferentes, porque não se referem aos mesmos meios culturais e sociais, e apresentam implicações ideológicas diferentes. Nos séculos 11-12, é o monge que se descobre como sujeito cristão, e nesta descoberta o relato dos combates oníricos contra as tentações diabólicas desempenha um papel maior. Na aurora do século 16, é o artista, livre da tutela da Igreja, que afirma ao mesmo tempo o triunfo de um novo tipo de subjetividade e o orgulho de representar uma nova "profissão".

A figura de visionária de Hildegarda de Bingen nos permitiu medir a especificidade de sua atitude em relação a outros personagens contemporâneos e de marcar algumas balizas da história das revelações, que também é uma história do sujeito cristão no Ocidente. Era importante mostrar, partindo desse caso excepcional, que essa história é complexa e não se desenvolve da mesma maneira: as modalidades (visões, êxtases, sonhos) são diferentes e têm cada uma seu próprio ritmo histórico. Os suportes também variam, e não se contentam em aplicar a história dos textos sobre a das representações figuradas. Enfim, uma das implicações dessa história é a da diferença dos sexos e da repartição desigual da autoridade entre homens e mulheres na sociedade e na Igreja: foi preciso que Hildegarda, porque era mulher, dissesse e mostrasse em imagens que não tinha sonhado para que suas palavras pudessem ser recebidas como autênticas.

---

55 Wien, Kunsthistorisches Museum. Ver: ROSENTHAL, A. "Dürer's Dream of 1525", *The Burlington Magazine* 69, p. 82-85, 1936. POESCHKE, J. Dürers Traumgesicht. In: HIESTAND, R. (Éd). *Traum und Träume. Inhalt, Darstellung, Funktionen einer Lebenserfahrung in Mittelalter und Renaissance*, Düsseldorf, 1994. p. 187-206. SCHMITT, Jean-Claude. La culture de l'*imago*. *Annales. Histoire, sciences sociales*, 1, p. 36 (p. 33-34), 1996.

Capítulo 11

A IMAGINAÇÃO EFICAZ*

Algumas definições não me parecem supérfluas no princípio deste estudo, pois tanto a proximidade das palavras "imagem", "imaginação", "imaginário", quanto por vezes o emprego de uma pela outra, arriscam introduzir alguma confusão.

Por imaginário, entendo uma realidade coletiva que consiste em narrativas míticas, em ficções, em imagens, partilhadas pelos atores sociais. Toda sociedade, todo grupo constituído produz um imaginário, sonhos coletivos, garantidores de sua coesão e de sua identidade.[1] Como Jacques Le Goff observou, o conceito de imaginário se sobrepõe, ao menos em parte, às noções de representação, de símbolo, de ideologia, que designam certos de seus aspectos ou de suas funções.[2] Pode-se falar, por exemplo, do imaginário próprio de um país ou de uma nação, em sentido próximo de ideologia. Mas ideologia supõe uma construção mais consciente e intelectual; o imaginário faz mais apelo às paixões difusas, às reações emocionais: poder-se-ia dizer que freqüentemente

---

* Retomado de "L'imagination efficace". In: KRÜGER, Klaus; NOVA, Alessandro (Éd). *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis Von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit* (Frankfurt am Main, juin 1997). Mainz: Verlag Philip von Zabern, 2000. p. 13-20 (Hilário Franco Júnior traduziu este texto e o publicou em *SIGNUM*: Revista da ABREM, n. 3, p. 133-150, 2001).

1 AUGÉ, Marc. *La guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*. Paris: Seuil (La Librairie du XIX siècle), 1997.

2 LE GOFF, Jacques. *L' Imaginaire, medieval*. Paris: Gallimard, 1985. Prefácio.

ele é a carne ou sangue da ideologia (como a história contemporânea demonstra abundantemente, nos Balcãs, por exemplo).

Por imaginação, entendo uma realidade, antes de tudo, psicológica e individual. Jean-Paul Sartre propôs uma "psicologia fenomenológica da imaginação" para mostrar como a imaginação, segundo ele, apodera-se da realidade externa para "desrealizá-la". Fazendo assim, na verdade ele mais descreveu empiricamente o processo do que verdadeiramente o explicou. Sigmund Freud, por sua vez, situou o princípio desse processo no inconsciente e na repressão do desejo. Os sonhos permitem captar o essencial do poder de "desrealização" da imaginação.[3]

Na Idade Média, a palavra *imaginatio* designa uma função cognitiva intermediária entre os sentidos corporais (dentre os quais, em primeiro lugar, o sentido da visão: *visus*) e a inteligência racional (*mens, ratio*).[4] É nessa perspectiva que Santo Agostinho deu aos três tipos de "visões" – corporal, espiritual e intelectual – uma apresentação sistemática que se impôs ao longo de toda a Idade Média. A *imaginatio* é colocada sob o controle da razão, que distingue o homem – porque é o único ser concebido *ad imaginem Dei* – de todas as demais criaturas terrestres. Mas quando a razão, por causa de alguma doença ou durante o sono, relaxa sua vigilância, as ilusões (*illusiones, fantasmata*), notadamente aquelas inspiradas por maus espíritos, tendem a invadir a imaginação, deixada sem vigilância. Nos séculos 12 e 13, a influência da ciência árabe e antiga e, de maneira cada vez maior, da ciência aristotélica, permitiu nas escolas o desenvolvimento de uma "psicofisiologia" da *imaginatio* centrada na noção de circulação dos "espíritos" (*spiritus*) no corpo. Os espíritos circulam do coração ao cérebro, do cérebro aos olhos, dos olhos aos objetos exteriores (seguindo uma concepção de ótica que por muito tempo privilegiou a tese da *extramissio*) e retornam dos olhos ao cérebro para produzir imagens imateriais, ou *imagines*, que são armazenadas na *memoria*, avaliadas pela *mens* e podem ocasionalmente reaparecer nos sonhos (*in somniis*). Ao contrário de

3 KAUFMANN, P. Imaginaire et imagination. In: *Encyclopedia Universalis*. Paris, 1992. XI, p. 936-943.

4 CHENU, Marie-Dominique. Imaginatio. Note de lexicographie philosophique médiévale. In: *Miscellanea Giovanni Marcati, II. Letteratura Medioevale*. Cidade do Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana (Studi e Testi, 122). p. 593-602.

nossas atuais concepções científicas e médicas, não existe nessa psicofisiologia, por exemplo em Hugo de São-Victor (*De unione corporis et anime*) ou Alcher de Claraval (*Liber de spiritu et anima*), nenhuma verdadeira fronteira entre psiquismo e corpo.[5]

Giorgio Agamben mostrou bem como essa psicofisiologia medieval, longe de permanecer restrita aos meios universitários, influenciou o pensamento dos *Minnesänger* e as teorias literárias do amor (André Capelão, o *Roman de la Rose*, a *Divina Comedia*).[6] Ela permitiu tomar consciência do fato de que o objeto de amor não é a pessoa que se diz amar, mas o "fantasma" que o amante se dá para usar imaginariamente do modo como preferir.[7] A *similitudo corporis* parece assim bem mais real (e dócil) do que a realidade objetiva. Não é assim, por acaso, se integralmente o *Roman de la Rose*, como numerosas obras da época, apresente-se como a narrativa de um sonho. No interior de seu sonho, o narrador caminha e lembra-se de outros mitos, como o de Narciso, que enlouquece e morre por ter tomado pela realidade aquilo que não era mais do que o reflexo ilusório e intocável de sua própria imagem. No fim do romance, o narrador lembra a história de Pigmaleão, em que Vênus anima a estátua que ele acabara de esculpir e pela qual se apaixonara.[8] Duplo jogo do fantasma: o escultor quer "colher a rosa" do simulacro do qual ele é o autor (fig. 66), e seu próprio delírio é colocado em cena no sonho que constitui o romance.

A imaginação é feita de imagens interiores e imateriais. E se alimenta de imagens exteriores e materiais, percebidas pelos sentidos, por sua vez "desrealizadas", apropriadas de mil maneiras. O pensamento medieval da *imagi-*

5 Permito-me enviar sobre esse ponto a Jean-Claude Schmitt, "Le corps en chrétienté". In: GODELIER, Maurice; PANOFF, Michel (Éd). *La production du corps*. Amsterdam: Éditions des Archives contemporaines, 1998. p. 15-35.

6 AGAMBEN, Giorgio. *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*. (1. ed. italiana, 1977). Trad. fr. por Yves Hersant. Paris: Christian Bourgois, 1981.

7 RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Le simulacre ambigu: miroirs, portraits et statues. Une mise en perspective dans l'imaginaire médiéval. *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, 35, (Le champ visual), p. 91-106,1987.

8 Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195, fol. 151 (*Roman de la Rose*, século 15). Ver: EGBERT, V. W. Pygmalion as Sculptor. *The Princeton University Library Chronicle*, XXVIII, 1, 1966, p. 20-30.

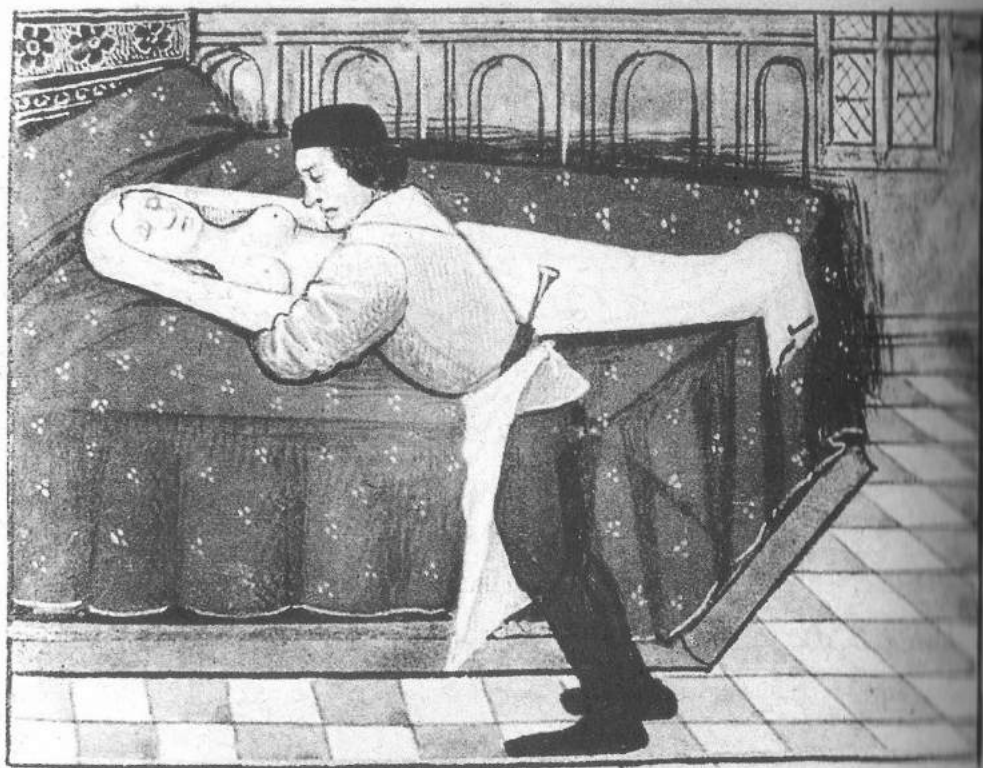



Figura 66 – Pigmaleão apaixonado pela estátua, *Roman de la Rose* (século 15).

natio não a ignorou. Se a Igreja medieval conferiu um papel crescente às imagens no culto e na devoção, foi porque as imagens, mais do que a palavra dos pregadores (a leitura dos livros não sendo acessível senão a uma pequena minoria), exercia sobre a imaginação dos fiéis uma ação decisiva considerada benéfica. Dois grupos de questões colocam-se aqui: como a interação entre imagens e imaginação foi pensada na Idade Média? Como foram apreciados seus efeitos sobre os seres, no corpo e na alma? E, além disso, como as próprias imagens figuraram e colocaram em cena o processo dessa interação entre os homens e suas imagens?

AS OVELHAS DE LABÃO

As Escrituras (Gn 30, 25-43) contam que Jacó, no momento de deixar Labão, reservou para si como salário os carneiros pretos e as cabras malhadas do rebanho de seu tio. Ele colocou nos cochos, diante dos animais, varetas frescas previamente descascadas que deixaram nelas marcas brancas, "e os animais se acasalavam quando vinham beber". Depois disto "*eles deram à luz pequenas crias listradas, salpicadas e malhadas*". Ele teve o cuidado de colocar diante das varas animais robustos, para que os filhotes listrados fossem também os mais corpulentos. "E assim tudo o que era fraco foi para Labão, e tudo o que era robusto foi para Jacó".

Esse relato bíblico foi largamento comentado pelos exegetas medievais, como Hugo de São-Victor no século 12.[9] No século seguinte, a *Bíblia Moralizada* colocou-o em imagens e explicitou seu sentido tipológico: Jacó significa os pregadores da Igreja de Cristo; as ovelhas são os fiéis; a água figura a

9 SAINT-VICTOR, Hugues de. *Allegoriae in Vetus Testamentum*, II, XIII, PL 175, col. 651. A discussão ampliou-se ainda mais no século 13 no meio escolástico, a favor das "questões quodlibéticas". Por exemplo, MEDIEVILLA, Richardus de. *Quaestiones quodlibetalis*, III, 10-13, Vensie, 1509, fol. 33v-36v, que trata entre outras da influência da imaginação de um homem sobre seu próprio corpo e sobre o de outra pessoa pela *fascinatio* (o "olho gordo"). Devo essa informação a Maaike van der Lugt, cuja tese sobre as teorias escolásticas concernentes à geração extraordinária, defendida em 1998, será publicada em breve (A obra encontra-se publicada com o título: *Le ver, le démon et la Vierge. Les théories médiévales de la génération extraordinaire*. Paris: Les Belles Lettres, 2004). (N.T.)

Santa Escritura; a "variedade de cores" das varetas simboliza a diversidade dos ensinamentos dos Pais da Igreja; o engendramento dos cordeiros e cabras com a cor das varetas significa o *multiplex effectus operum* dos cristãos que realizam suas boas obras conforme ao ensinamento da Igreja (fig. 67).[10]

Esses comentários se inspiram em Santo Agostinho. Na *Cidade de Deus*,[11] mencionando Varrão, ele explica que os antigos egípcios veneravam originalmente um boi chamado Apis. Quando esse boi morreu, procuraram em vão um substituto para ele. Por isso é que colocaram diante dos olhos de uma vaca a imagem de um boi listrado, para que "o desejo da mãe atraísse o que logo apareceria corporalmente no feto". E Agostinho confirma, por dois outros exemplos, o efeito da visão e da imaginação sobre o corpo: os demônios podem enganar os homens por fantasmas (*phantasia*) – e aí estaria a origem das "poluções noturnas" –, e, como atesta a Bíblia, Jacó constituiu com varetas descascadas de branco um rebanho de animais listrados.

No século 13, Jacopo de Varazze retomou esta última história – verdadeira *auctoritas* de toda discussão sobre a interação entre a visão, a imaginação e o corpo – num de seus sermões sobre os estigmas de São Francisco de Assis.[12] Cinco razões "veementes" explicam, segundo ele, esse acontecimento grandioso e sem precedentes: a *imaginatio*, a *dilectio*, a *admiratio*, a *meditatio* e a *compassio* do santo. A primeira razão – *vehemens imaginatio* – é comentada a partir da glosa de São Jerônimo ao *Gênesis*, 30: as ovelhas teriam visto não somente as varetas listradas nos cochos, mas igualmente a sombra dos machos se refletindo na superfície da água.[13] Foi o recobrimento pela sombra da imagem da vareta no fundo d'água que teria agido sobre a *imaginatio* das fêmeas, animadas pelo duplo desejo de beber e de serem cobertas pelos machos, e que por conseqüência lhes teria permitido pôr no mundo filhotes listrados. O recobri-

10 Oxford, Bodleian Library, Ms. Bodley 270 B, fol. 18 (Paris, segundo quarto do século XIII).

11 Augustin, *Cité de Dieu*, XVIII, V.

12 VORAGINE, Jacques de. *Sermo III de stigmatibus s. Francisci*. In: LEMMENS, L. *Testimonia minora saeculi XIII de s. Francisco Assisiense collecta*, Ad Claras Acquas, Collegium S. Bonaventurae, p. 113, 1926 (Coll. Philosophica theol. 3) et seq. Ver FRUGONI, Chiara. *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*. Turim: Einaudi, 1993. p. 201, n. 199.

13 Jerôme, *Liber hebraicorum quaestionum in Genesim*, PL 23, col. 984-986.

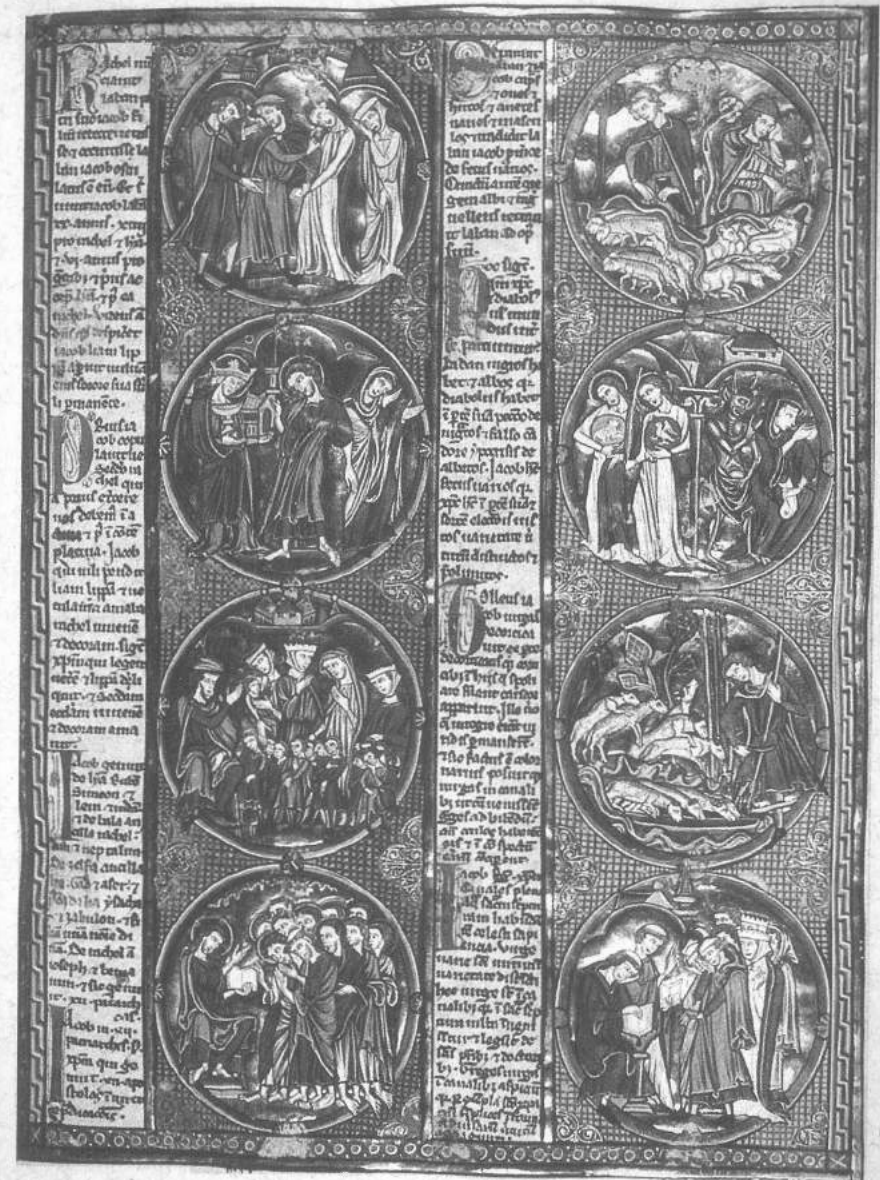



Figura 67 – Jacó e as ovelhas de Labão, *Bíblia moralizada* (século 13).

mento de uma imagem pela outra no cocho tinha, desse modo, influenciado corporalmente os efeitos do recobrimento desejado e sofrido pelas ovelhas. Jerônimo cita também Quintiliano, que conta que uma matrona tinha engendrado uma criança negra porque, estando grávida no leito, tinha contemplado a imagem de um etíope. Aqui se reconhece o tema próximo dos "desejos" das mulheres grávidas, que devem evitar desejar, por exemplo, um morango, porque ao fazê-lo a criança corre o risco de trazer essa marca no rosto. Jacopo de Varazze acrescenta – sinal dos tempos – um excerto do *De animalibus*, de Aristóteles, que afirma que as galinhas que se imaginam galos desenvolvem crista e esporões.[14] Nesse caso, é o desejo de uma inversão de papéis sexuais que influencia os comportamentos reais.

Ovelhas, etíopes, galinhas. Todos esses argumentos de origem diversa, e indiferentemente emprestados ao reino animal e humano, não são muito para explicar, pelo poder da imaginação, a estigmatização de São Francisco: "Na visão que recebeu, São Francisco imaginou o serafim crucificado e esta imaginação foi tão forte, que imprimiu na sua carne as feridas da paixão". Notemos as palavras: mesmo *mirabilia* e *miracula* sendo em parte intercambiáveis, Jacopo de Varazze, um dominicano, não fala exatamente de "milagre" a propósito dos estigmas de São Francisco. Logo depois de ter citado Aristóteles, ele emprega a palavra *mirabilia*, cujo campo semântico se estende ao mundo da ciência como era compreendida no século 13. É a uma verdadeira demonstração psicofisiológica que Jacopo de Varazze se entrega. A vontade de Cristo de honrar seu servidor com as marcas miraculosas da Paixão não é evocada. O amor de Francisco por Cristo, ao contrário, foi decisivo: "porque o amor da Paixão do Senhor queimava ardentemente no coração de São Francisco, ele produziu os efeitos maravilhosos em sua carne". Nesse caso, como no das ovelhas, o calor (*calor, ardebat*) do desejo (*desiderium*) e do amor (*amor*) – carnal num caso, místico no outro – permitiu o efeito físico da imaginação.

É o "contágio" do amor, ou *affectio*, que explica esse poder da imaginação. Por essa palavra se descobre outra vertente do debate, o da transmissão do pecado original. Sobre esse ponto, Jacopo de Varazze cita o tratado de

14 Aristote. *Histoire des animaux*. IX. 49. Éd e trad. Pierre Louis, III. Paris: Les Belles Lettres, 1969. p. 138-139.

Agostinho contra o bispo pelagiano* Juliano de Eclane (c. 380 – c. 445).[15] Segundo Agostinho, o pecado original se transmite pelo "contágio" da carne, exatamente como os traços físicos dos pais, por exemplo a cor da pele, são transmitidos aos filhos. Paralelamente – e isso, diz ele, é ainda mais "admirável" (*mirabilius*) –, as "imagens dos sentidos" se transmitem à *imaginatio*, que em troca as imprimem na carne: "da mesma forma que elas passam do corpo ao espírito, elas passam do espírito ao corpo."[16] Uma vez ainda é citada a história das ovelhas de Jacó, mas desta vez associada ao texto de Sorano, médico do século 1: o tirano Dionísio tinha uma aparência física ingrata, mas como desejava ter filhos da mais extrema beleza, colocou sob os olhos de sua mulher, no momento de fazer amor, uma imagem magnífica, cuja beleza, ele esperava, seria transmitida ao feto por efeito do desejo (*concupiscendo, afficiendo*). O efeito da imagem é, nesse caso, independente de todo mimetismo, pois é a qualidade da beleza, não a natureza da figuração, que se deve transmitir dos pais aos filhos por nascer, da mesma forma que na linhagem humana, desde os primeiros pais, transmite-se a mácula original. E a "concupiscência", aqui citada a propósito da mulher do tirano, é ainda mais eficiente, pois é dada, desde os Pais da Igreja, como a razão primeira da falta de Eva.[17]

A argumentação teológica sobre a transmissão do Pecado Original, o comentário médico sobre a geração, a exegese do *Gênesis* 30 sobre as ovelhas de Jacó, a hagiografia franciscana, não aparecem de forma alguma nessa época como textos tão diferentes, que não possam ser aproximados e cruzados. Quer sobre a questão da impregnação mútua do corpo e do espírito, ou do papel mediador das imagens (quer se trate das varetas listradas ou da imagem mos-

* Adepto das idéias do monge de origem bretã chamado Pelágio, que rejeitava a idéia do pecado original, defendia o poder do livre-arbítrio humano e reduzia a importância atribuída à graça de Deus na salvação. Essas idéias foram condenadas no concílio de Cartago, em 419. (N.T.)

15 Augustin, *Contra Julianum Pelagianum*, PL 44, col. 812-813. Sobre este debate: BROWN, Peter. *Le renoncement à la chair. Virginité, célibat et continence dans le christianisme primitif.* [1. ed. inglesa, 1988]. trad. fr.. Paris: Gallimard, 1995. p. 493 et seq.

16 *Quomodo autem de corpore ad spiritum, eo modo transeunt de spiritu ad corpus.*

17 PAGELS, Elaine. *Adam, Ève et la serpent.* [1. ed. inglesa, 1988], trad. fr.. Paris: Flammarion, 1989.

trada pelo tirano a sua mulher), esses textos constituem um inesgotável reservatório de argumentos.

OLHAR A IMAGEM

É pela intensidade da *visão* do serafim que Jacopo de Varazze explica a aparição dos estigmas. O primeiro hagiógrafo de São Francisco, o franciscano Tomás de Celano, tinha dado uma outra razão ainda no *Tractatus de miraculis*, em que explica que a visão do crucifixo, desde os primeiros momentos da conversão de São Francisco, teria tão fortemente imprimido em sua imaginação a imagem das chagas de Cristo que estas, mais tarde, teriam ressurgido em seu corpo. Como Francisco orava diante do crucifixo da igreja em ruínas de San Damiano, ouviu Cristo chamar-lhe e falar "pela boca da imagem", dando-lhe a ordem de reparar sua igreja. A visão intensa do crucifixo imprimiu profundamente no "coração" de Francisco a memória da Paixão do Senhor, para finalmente produzir um efeito corporal sob a forma dos estigmas.[18]

Tomás de Celano dá outro exemplo – dessa vez negativo – da influência das imagens sobre o corpo por meio da imaginação. A imagem em questão não é outra senão a de São Francisco portando os estigmas, diante da qual um cônego de Potenza, por ter duvidado da autenticidade desses estigmas, foi ferido na mão esquerda, como se tivesse recebido uma flechada, e teve que orar durante dois dias para recobrar a sanidade espiritual e depois a do corpo.[19]

A propósito da mesma imagem de São Francisco, Tomás conta outro milagre que nos permite completar a demonstração: não somente as imagens podem marcar o corpo, mas inversamente o olhar do espectador pode transformar a imagem. Tomás diz ter conhecido pessoalmente uma matrona romana que venerava uma imagem do santo em seu quarto. Tendo um dia desejado olhar mais atentamente a figuração dos estigmas, nota que o pintor tinha esquecido de representá-las. Durante vários dias, ela guardou a triste descoberta em seu coração, lançando de vez em quando um olhar desolado na imagem. Por fim, produziu-se o milagre, e os estigmas apareceram subitamente em seu lugar habitual, "o poder divino se substituindo à arte humana que havia falhado".[20]

Assim, a imaginação – que atrai o milagre divino – agiu pelo olhar para reformar a imagem. Na metade do século 15, Nicolau de Cusa, a partir de uma experiência pessoal, descreve em termos similares a interação entre o olhar e a imagem: ele tinha consigo uma imagem da Verônica – a Santa Face de Cristo –, a qual contemplava assiduamente na convicção de que Deus, por meio de sua imagem, olhava-o, porque tendo ele sido criado "à imagem de Deus", era o espelho (*speculum*) da imagem divina. A interação entre as duas imagens de Deus – a Verônica e o homem – que reenviam a um único protótipo divino, tornava-se manifesta no ato da contemplação. Com efeito, quando Nicolau se deslocava diante da imagem, via que os olhos de Cristo seguiam-no para a direita ou para a esquerda.[21]

ENTRAR NA IMAGEM

As relações ativas e mútuas entre as imagens, a imaginação e os corpos foram tratados até aqui apenas a partir dos textos. É chegado o momento de nos perguntar: em que medida as imagens medievais puderam, à sua maneira, figurar e "pensar" essas relações?

Uma miniatura do *Lecionário dominicano da Santa Cruz de Regensburg*,[22] composto entre 1267 e 1276, introduz a Vida de São Francisco por uma imagem

---

18 Thomas de Celano, *Tractatus de miraculis; Analecta Franciscana* X, 1984, p. 272-273.

19 Ibid., p. 275. Ver KRÜGER, Klaus. *Der frühe Bildkult des Franziskus in Italien. Gestalt – und Funktionswandel des Tafelbildes im 13. Und 14. Jahrhundert*. Berlim: Gebr. Mann Verlag, 1992. p. 128 et seq. Sobre os adversários dos estigmas: VAUCHEZ, André. Les stigmates de Saint François et leurs détracteurs dans les derniers siècles du Moyen Age. *Mélanges de l'École française de Rome*, 80, p. 595-625, 1968.

20 Thomas de Celano, citado, p. 276.

21 BELTING, Hans; KRUSE, Christiane. *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*. München: Hirmer Verlag, 1994. p. 55. Sobre a Santa Face, ver KESSLER, Herbert L.; WOLF, Gerhard (Ed). *The Holy Face and the paradox of Representation*. Bolonha: Nuova Alfa Editoriale, 1998 (Villa Spelman Colloquia 6).

22 *Lectionnaire de Heilig Kreuz*, Oxford, Keble College, Ms. 49 (Regensburg, entre 1267 e 1276) 308 ff., 402 x 305 mm. O manuscrito teria sido escrito pelas próprias monjas.

da estigmatização em que Francisco, de joelhos, contempla o serafim e recebe os estigmas. Essa miniatura, como as que dizem respeito a outras Vidas de santos, figura também uma pequena freira dominicana do mosteiro. Seu nome está inscrito sob sua imagem: "HAILWIGIS" (fig. 68). Ajoelhada, ela ora diante do santo. Sua postura e seus gestos são notáveis, pois imitam exatamente os de São Francisco. Os dois corpos estão colocados em paralelo. A freira, atrás de São Francisco, fixa o olhar sobre ele, assim como este fixa a aparição. A sonolência de Frei Leão contrasta com a intensa vigília de São Francisco e da freira. Não duvidemos que Hailwigis tenha olhado longamente essa imagem na qual ela se fez representar e onde mandou inscrever seu nome. Três olhares se concentram, portanto, num mesmo ato de devoção: o da freira dominicana sobre a miniatura; o da figura da freira sobre a de São Francisco; o da figura de São Francisco sobre o serafim.

Uma imagem e seu funcionamento próprio são característicos do fim da Idade Média. Entretanto, pode-se mencionar desde a época carolíngia a célebre imagem da "apresentação de si" de Rábano Mauro, Abade de Fulda, orando ajoelhado diante da cruz (fig. 69).[23] Ela foi pintada segundo suas instruções e coberta por uma inscrição que o nomeia (Rabannus) e na qual ele exprime sua piedade na primeira pessoa. Oro te ramus aram ara sumar et oro, pode-se ler nos braços da cruz, e em todos os sentidos de maneira idêntica: Madeira da cruz, eu te rogo, tu que és o altar, leve-me sobre o altar, eu te rogo. É todo o corpo inscrito do abade que suplica: Hrabanum memet clemens rogo Christe tuere O pie judicio (Cristo, eu te suplico, tu que é clemente, tu que é bom, de proteger a mim, Rábano, no dia do juízo). A relação entre a imagem de si que Rábano mandou fazer, e à qual de certa maneira confiou seus olhos, e a cruz é uma relação tão intensa que a figura do abade não olha diretamente esta últi-

23 Amiens, Bibliothèque municipale, ms. 223, fol. 33v (segundo quarto do século IX). Sobre esta imagem, ver BONNE, Jean-Claude. L'image de soi au Moyen Age (IX-XII siècle): Raban Maur et Godefroy de Saint-Victor. In: *Il ritratto e la memoria. Materiali 2*. A cura di Augusto Gentili, Philippe Morel, Claudia Cieri Via, Rome, 1993 (Europa delle corti. Centro di studi sulle società di antico regime. Biblioteca del Cinquecento 55). p. 37-60. Sobre a obra, ver em última instância FERRARI, Michele C. *Il Liber sanctae crucis di Rabano Mauro. Texto – immagine – contesto*, Berna-Berlim: Peter Lang, 1999 (Lateinische Sprache und Literatur des Mittelalters 30), 1999. Sobre o manuscrito citado, PERRIN, Michel. *Louanges de la Sainte Croix*. Paris: Berg International – Amiens, Trois Cailloux, 1988.

Figura 68 – A monja Hailwigis contempla a imagem da estigmatização de São Francisco, *Lecionário de Santa Cruz de Regensburg* (entre 1267 e 1276).

Figura 70 – Pieter Bladelin contemplando a Natividade, Rogier Van der Weyden, *Retábulo de Middelburg* (1460).

Weyden pintou para ele a Natividade inspirando-se na narrativa que, um século antes, Santa Brigite da Suécia dera da visão da Natividade, que tivera durante sua peregrinação a Belém. Pieter Bladelin pagou pelo privilégio de ocupar o lugar da santa diante do presépio. Ele desempenha o papel da visionária. Vendo seu retábulo, esperava sem dúvida participar, por meio dos olhos do corpo mas sobretudo pelos "olhos da alma", das revelações de Brigite, para que sua alma fosse salva.

Não menos célebres e importantes são duas miniaturas do *Livro de Horas de Maria de Borgonha* (1477) (fig. 71 e 72).[26] Quando abria seu livro no fólio 14v, Maria podia ver a si própria, sentada e lendo. E pela janela aberta, diante da qual está representada, ela podia se ver de novo, rezando ajoelhada diante da Virgem e do Menino Jesus, no centro de uma ampla igreja. O paralelismo entre as duas figuras de Maria de Borgonha, acentuado pela identificação da vestimenta e do penteado, notadamente a coifa, sublinha a intenção

26 Viena, Östereichchische National Bibliothek, Cód. 1857, fol. 13v e 43v. Ver Hans Belting, Christiane Kruse, citado, p. 56, 224-225.

Figura 71* – *Livre d'heures de Marie de Bourgogne* (1470).

Figura 72* – *Livre d'heures de Marie de Bourgogne* (1470).

da duplicação da imagem da doadora. A imagem sustenta, em seu "funcionamento", três olhares distintos: o olhar real de Maria de Borgonha quando abria seu livro, o olhar que sua figuração fixa paralelamente sobre seu Livro de Horas, e por fim o olhar que sua segunda figuração fixa sobre a Virgem Maria – seu homônimo – e o Menino Jesus, na igreja. O processo de "desrealização", ou melhor, de espiritualização da obra neste encadeamento é sublinhado pela natureza irreal da igreja: a luz que a ilumina vem do lado Norte, o que é impossível numa igreja de verdade. É na igreja celeste, na companhia imediata da Virgem e de Deus, que Maria de Borgonha se projeta.

Mas seu *Livro de Horas* faz ainda mais. No fólio 43v, uma segunda miniatura retoma o mesmo motivo da janela, que se abre dessa vez para a cena da Crucificação de Jesus. Colocado sobre uma almofada diante da janela, o Livro de Horas encontra-se aberto, deixando ver uma imagem de Cristo crucificado cercado pela Virgem e por São João. Mas falta Maria de Borgonha. Lá onde se esperaria vê-la, sentada perto da janela, há apenas um pequeno cofre para jóias. Aberto, ele simboliza as vaidades do mundo às quais Maria renunciou. Mas parece que a figura de Maria de Borgonha esteja presente nesta imagem também: do outro lado da janela, entre os que assistem à Crucificação de Cristo, é talvez ela que se volta para trocar um olhar com a verdadeira Maria, que contempla seu Livro de Horas. Ela não a convida a segui-la, a atravessar como ela a janela, a vir participar de mais perto dos sofrimentos do Crucificado? A hipótese é verossímil, pois o poder da imagem consiste em transformar os seres até a alma. O que está posto em evidência de uma miniatura à outra pela sucessão de todas essas figurações de Maria de Borgonha – lendo, orando aqui e no além (de cada lado da janela), desaparecendo para ressurgir ao lado do Crucificado –, é a trajetória penitencial e salvadora da alma, sustentada pela leitura do livro e pela contemplação das imagens.

Ao fim da Idade Média, olhar as santas imagens não era somente uma operação dos sentidos (*sensus*), mas um ato de *imaginatio*, do qual se esperava que pudesse transformar a carne e, mais ainda, a alma dos seres. Da imagem ao espectador, não havia solução de continuidade, como se um fluido corresse de uma para o outro, por meio da imaginação, para retornar em direção à imagem e por sua vez transformá-la.

Lista de Siglas

AASS : *Acta Sanctorum* (67 volumes publicados desde 1643).

AASS Ord. Ben. : *Acta Sanctorum Ordinis Benedicti.*

Mansi : J. D. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio* (Florença e Veneza, 1759-1798, 31 volumes).

MGH : *Monumentae Germaniae Historica* (Hanover e Berlim, desde 1826, mais de 200 volumes publicados em diversas séries).

PG : J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series graecae*, Paris, 1857-1866, 166 volumes.

PL : J. P. Migne, *Patrologiae cursus completus. Series latina*, Paris, 1844-1864, 221 volumes.

LEGENDAS DAS ILUSTRAÇÕES

1 – A majestade real, *Evangeliário de Oto III* (Cerca do ano mil).

2 – A majestade divina, *Evangeliário de Oto III* (Cerca do ano mil).

3 – A prensa mística, *Retábulo de Ansbach* (cerca de 1511), igreja de Saint-Gumbert.

4 – Inicial historiada, *Decreto de Graciano* (cerca de 1300).

5 – O sonho de Jacó e unção da pedra de Bethel, *Saltério de São Luís* (cerca de 1250).

6 – O sonho de Jacó e o combate com o anjo, *Saltério de São Luís* (cerca de 1250).

7 – O trono da graça, saltério inglês do século 13.

8 – Santa Fé prosternada diante da mão de Deus, Conques, igreja abacial de Sainte-Foy, detalhe do tímpano (cerca de 1130).

9 – Henrique e Matilde coroados pela mão de Deus, *Evangeliário de Henrique o Leão* (cerca de 1185).

10 – A majestade divina e a criação do mundo, *Evangeliário de Henrique o Leão* (cerca de 1185).

11 – Ícone da Virgem, igreja de Santa Maria Maggiore, Roma (séculos 12-13).

12 – A procissão do Papa Gregório, sem o ícone da Virgem, *Les Riches heures du duc Jean de Berry* (cerca de 1413).

13 – Gautier de Coinci, *Miracles de Notre Dame* (século 13).

14 – Gerokreuz (cerca de 970), Catedral de Colônia.

15 – Majestade de Santa Fé (século 10), Conques.

16 – Enguerran Quarton, *A coroação da Virgem* (século 15), Villeneuve-lès-Avignon.

17 e 18 – As transformações da imagem visionária da Trindade, *Rothschild Canticles* (cerca de 1300).

19 – *A Anunciação*, Tímpano da Marienkapelle de Würzburg (início do século 15).

20 – Virgem "aberta" (século 15), Musée National du Moyen-Âge – Thermes et Hôtel de Cluny.

21 – A visão de Roberto de Mozat e a majestade de Clermont (século 10).

22 – Detalhe da majestade de Santa Fé (século 10), Conques.

23 – O escrivão oferece seu livro à santa, inicial do *Livre des miracles de Sainte Foy de Conques* (século 12).

24 – O anjo esculpe o rosto do Volto Santo durante o sonho de Nicodemus, Jacopo de Varazze, *Legenda Aurea* (século 15)

25 – A translação miraculosa do Volto Santo a Lucca, Jacopo de Varazze, *Legenda Aurea* (século 15)

26 – Insígnia dos peregrinos de Waltham com a legenda "+ *Signum: Sancte Crucis de Waltham*".

27 – Os locais indicados sucessivamente por Tovi The Proud para acolher o crucifixo de pedra descoberto em Montecute.

28 – Knut e Emma (Aegilfu) oferecem uma cruz no altar de New Minster (fim do século 11).

29 – Cruz-relicário anglo-saxônica (cerca do ano mil).

30 – Duas Santas Faces invertidas, *Vida de São João Clímaco* (século 11)

31 – O levir de Ruth dá seu sapato a Booz, Bíblia (início do século 13).

32 – O Volto Santo salva um inocente com o pé, Jacopo de Varazze, *Legenda Aurea* (século 15).

33 – O milagre do jogral, *Legende du Saint Voult de Lucques* (cerca de 1410).

34 – Volto Santo de Lucca (cerca de 1200?).

35 – Volto Santo, Borgo Sansepolcro, Igreja de Santa Maria (séculos 8-9 ?).

36 – Milagre do jogral, afresco, Parma (cerca de 1370-1380).

37 – Devotos do Volto Santo e Leobinus oferecendo seu livro (1306).

38 – Procissão em homenagem ao Volto Santo (1306)

39 – Inicial L (Leobinus) introduzindo o texto em latim da lenda do Volto Santo (1364-1380).

40 – Inicial L (Leobinus) introduzindo o texto em italiano da lenda do Volto Santo (1364-1380).

41 – Os irmãos Rapondi, ricos negociantes lucquenses de Paris, oram diante do Volto Santo (cerca de 1410).

42 – A transposição em imagem de uma relíquia da Verdadeira Cruz, altar portátil do imperador Henrique III (cerca de 1010).

43 – A acumulação de relíquias na imagem: quadros-relicários e crucifixo pintado.

44 – Imagem-relíquia: cabeça de Frederico Barbaruiva, relicário de São João Batista (século 13), Cappenberg.

45 – Relicário de Lichtental (século 14).

46 – Relicário de São Jorge em forma de braço (séculos 13-14), Tesouro de Conques.

47 – A imagem tornada relíquia: a translação das relíquias de Santa Edviges e de sua estatueta da Virgem (século 14).

48 – O sono dos justos (Salmo 56, 5), *Saltério de Stuttgart* (século 9).

49 – O sono dos justos (Salmo 75, 6-7), *Saltério de Stuttgart* (século 9).

50 – O sonho diabólico da mulher de Pôncio Pilatos, cópia de um manuscrito do século 12 destruído em 1870.

51 – Previsão onírica do tempo que resta por viver (Salmo 49, 4), *Saltério de Stuttgart* (século 9).

52 – O sonho dos Reis Magos e o sonho de José, esposo da Virgem, *Saltério de Winchester* (século 12)

53 – O sonho de Jacó e a visão de São João, *Bíblia Moralizada* (século 13).

54 – O sonho de Jacó e o combate com o anjo, História de José, *Saltério de Winchester* (século 12).

55 – O sonho de Jacó e o combate com o anjo, saltério inglês (século 13).

56 – O sonho de Jacó e o combate com o anjo, *Saltério de Amesbury* (século 13).

57 – O sonho de Jacó e a unção da pedra de Bethel, *Grande Bíblia de Lambeth* (século 12).

58 – O sonho de José e a sua interpretação, *Saltério de São Luís* (século 13).

59 – Os sonhos do copeiro e do padeiro do Faraó e sua interpretação por José, *Saltério de São Luís* (século 13).

60 – A realização dos sonhos do copeiro e do padeiro e, à direita, o sonho do Faraó, *Saltério de São Luís* (século 13).

61 – Frontispício do *Liber Scivias* de Hildegarda de Bingen (século 12), manuscrito perdido de Wiesbaden.

62 – Hildegarda de Bingen, *Líber operum divinorum* (século 13).

63 – O sonho de Jacó, manuscrito mosano (cerca de 1160-1170).

64 – O êxtase místico, *Rothschild Canticles* (cerca de 1300).

65 – Albrecht Dürer, *Sonho do Dilúvio*, aquarela (1525).

66 – Pigmaleão apaixonado pela estátua, *Roman de la Rose* (século 15).

67 – Jacó e as ovelhas de Labão, *Bíblia moralizada* (século 13).

68 – A monja Hailwigis contempla a imagem da estigmatização de São Francisco, *Lecionário de Santa Cruz de Regensburg* (entre 1267 e 1276).

69 – Rábano Mauro em adoração diante da cruz, Hraban Maur, *De laude sancte crucis* (século 9).

70 – Pieter Bladelin contemplando a Natividade, Rogier Van der Weyden, *Retábulo de Middelburg* (1460).

71 – *Livre d'heures de Marie de Bourgogne* (1470).

72 – *Livre d'heures de Marie de Bourgogne* (1470).

CRÉDITOS DAS ILUSTRAÇÕES

1 – *Evangeliário de Oto III* (Cerca do ano mil), Munich, Bayerische Staatsbibliothek, CLM 4453, fol. 24. © *Photo Munich, Bayerische Staatsbibliothek.*

2 – *Evangeliário de Oto III* (Cerca do ano mil), Munique, Bayerische Staatsbibliothek, CLM 4453, fol. 34v. © *Photo Munich, Bayerische Staatsbibliothek.*

3 – *Retábulo de Ansbach* (cerca de 1511), igreja de Saint-Gumbert. © *Photo Bildarchiv Foto Marburg.*

4 – *Decreto de Graciano* (cerca de 1300), Baltimore, The Walters Art Gallery, Ms. W 133, fol. 123. © *Photo Baltimore, The Walters Art Gallery.*

5 – *Saltério de São Luís* (cerca de 1250), Paris, BNF, ms lat. 10525, fol. 13v. © *Photo BNF.*

6 – *Saltério de São Luís* (cerca de 1250), Paris, BNF, ms lat. 10525, fol. 14v. © *Photo BNF.*

7 – Saltério inglês do século 13, Cambridge, Trinity College, Ms B. II, 4, fol. 119. © *Photo Cambridge, Trinity College.*

8 – Igreja abacial de Sainte-Foy, detalhe do tímpano (século 12), Conques, Detalhe do Tímpano. © *Photo, Photothèque Zodiaque, abbaye de La Pierre-Qui-Vire.*

9 – *Evangeliário de Henrique o Leão* (cerca de 1185), Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cód. Guelf. 105, Noviss. 2º, fol. 171v. © *Photo Wolfenbuttel, Herzog August Bibliothek.*

10 – *Evangeliário de Henrique o Leão* (cerca de 1185), Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cód. Guelf. 105, Noviss. 2º, fol. 172. © *Photo Wolfenbuttel, Herzog August Bibliothek.*

11 – Ícone da Virgem, Igreja de Santa Maria Maggiore, Roma (séculos 12-13), Roma, coleção do autor.

12 – *Très Riches heures du duc de Berry, Os Salmos penitenciais* (cerca de 1413), Chantilly, Musée Condé, ms. 65, fol. 71v-72r. © *Photo RMN / Cliché R. G. Ojeda.*

13 – Gautier de Coinci, *Miracles de Notre Dame* (século XIII), Paris, BNF, ms fr. 22928, fol. 94 © *Photo BNF*.

14 – *Gerokreuz* (cerca de 970), catedral de Colônia. © *Photo Colônia, Dombauarchiv Köln*.

15 – Majestade de Santa Fé (século X), Conques, Tesouro. © *Photo DR*.

16 – A coroação da Virgem (século 15), por Enguerran Quarton, musée de Villeneuve-lès-Avignon. © *Photo musée de Villeneuve-lès-Avignon*.

17 – *Rothschild Canticles* (cerca de 1300), New Haven, Yale University, *Beinecke Rare Book and Manuscript Library*, Ms. 404, fol. 75. © Photo New Haven, *Beinecke Rare Book and Manuscript Library*.

18 – *Rothschild Canticles* (cerca de 1300), New Haven, Yale University, *Beinecke Rare Book and Manuscript Library*, Ms. 404, fol. 84. © Photo New Haven, *Beinecke Rare Book and Manuscript Library*.

19 – Würzburg, Tímpano da Marienkapelle (início do século 15), © *Photo Bildarchiv Foto Marburg*.

20 – Virgem aberta (século 15), Paris, Musée National du Moyen-Âge – Thermes et Hôtel de Cluny. © *Photo RMN / Cliché Hugo Maertens*.

21 – Clermont-Ferrand, Bibliothèque municipale, ms 145, fol. 130v (século 10). © *Photo Clermont-Ferrand*, BMIU.

22 – Majestade de Santa Fé (século X), Tesouro de Conques, detalhe. © *Photo Francis Bacon*.

23 – *Livre des miracles de Sainte Foy de Conques*, Sélestat (Baixo-Reno), Bibliothèque humaniste, ms. 22, fol. 5v (século 12). © *Photo Sélestat, Bibliothèque humaniste*.

24 – Jacopo de Varazze, *Legenda Áurea*, tradução francesa (século 15), Mâcon, Bibliothèque municipale, ms 3, fol. 225v. © *Photo Mâcon, Bibliothèque municipale*.

25 – Jacopo de Varazze, *Legenda Aurea*, tradução francesa (século 15), Mâcon, Bibliothèque municipale, ms 3, fol. 243 . © *Photo Mâcon, Bibliothèque municipale*.

26 – Insígnia dos peregrinos de Waltham, extraído de W. De Gray Birch, *Vita Haroldi*.

27 – Mapa. Coleção do autor.

28 – *Liber Vitae of New Minster* (fim do século 11), Londres, British Library, Stowe, Ms 944, fol. 6r. © *Photo The British Library*.

29 – Cruz-relicário anglo-saxônica, cerca do ano mil (185 x 134 mm), Londres, Victoria and Albert Museum. © *Photo The Board of Trustees of Victoria & Albert Museum*.

30 – *Vida de São João Clímaco* (século 11), Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Codex Rossinensis gr. 251, fol. 12v. © *Photo Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana*.

31 – Bíblia, início do século 13, Munique, Bayerische Staatsbibliothek CLM 835, fol. 104v. © Photo *Munich, Bayerische Staatsbibliothek*.

32 – Jacopo de Varazze, *Legenda Aurea*, tradução francesa (século XV), Mâcon, Bibliothèque municipale, ms. 3, fol. 246v. © *Photo Mâcon, Bibliothèque municipale*.

33 – *Legende du Saint Voult de Lucques*, Paris, c. 1410, Roma, Biblioteca Apostólica Vaticana, Codex Pal. Lat. 1988, fol. 16v. ©*Photo Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana*.

34 – Volto Santo, Lucca, Catedral de São Martinho (cerca de 1200?). Coleção do autor.

35 – Volto Santo, Borgo Sansepolcro, Igreja de Santa Maria (séculos 8-9 ?). Coleção do autor.

36 – Pintura mural, Parma, Baptistério (cerca de 1370-1380). Coleção do autor.

37 – Lucca, Bibliothèque capitulaire, ms Tucci-Tognetti (1306), fol. 2 © *Photo Lucca, Bibliothèque capitulaire*.

38 – Lucca, Bibliothèque capitulaire, ms Tucci-Tognetti (1306), fol. 5v © *Photo Lucca, Bibliothèque capitulaire*.

39 – Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 487 (1364-1380), fol. 1. ©*Photo Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana*.

40 – Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Reg. Lat. 487 (1364-1380), fol. 27. ©*Photo Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana*.

41 – Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Pal. Lat. 1988 (cerca de 1410), fol. IVv. © *Photo Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana*.

42 – Altar portátil do imperador Henrique III (cerca de 1010), München Residenz, Schatzkammer. © *Photo Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen / cliché T. Mayr/BSV.*

43 – Crucifixo pintado e quadros-relicários, Maestro di San Alo (séculos 13-14), Spoleto, Pinacoteca Communale. © *Photo Spoleto, Pinacoteca Communale.*

44 – Cabeça de Frederico Barbaruiva, relicário de São João Batista (século 13), Cappenberg, Schossmuseum. © *Photo Bildarchiv Foto Marburg.*

45 – Relicário de Lichtental (século 14), New York, Pierpont Morgan Library. © *Photo New York, Pierpont Morgan Library.*

46 – Relicário de São Jorge e (séculos 13-14), Conques, Tesouro. © *Photo André Kumurdjian / Sud images.*

47 – *Hedwig Codex* (século 14), Malibu, the Paul J. Getty Museum, Ms. 83, MN 126, fol. 137v. © *Photo The Paul J. Getty Museum.*

48 – *Saltério de Stuttgart* (século 9), Stuttgart, Würtembergische Landesbibliothek, Biblia Folio 23, fol. 68v. © *Photo Bildarchiv Foto Marburg.*

49 – *Saltério de Stuttgart* (século 9), Stuttgart, Würtembergische Landesbibliothek, Biblia Folio 23, fol. 88v. © *Photo Bildarchiv Foto Marburg.*

50 – Herrade de Hohenburg, *Hortus Deliciarum*, (século 12), fol. 143, Strasbourg, Bibliothèque municipale, cópia de um manuscrito destruído em 1870. © *Photo Strasbourg, Bibliothèque municipale.*

51 – *Saltério de Stuttgart* (século 9), Stuttgart, Würtembergische Landesbibliothek, Biblia Folio 23, fol. 50. © *Photo Bildarchiv Foto Marburg.*

52 – *Saltério de Winchester* (século 12), Londres, British Museum, Nero C IV, fol. 13. © *Photo British Museum.*

53 – *Bíblia Moralizada* (século 13), detalhe, Oxford, Bodleian Library, Bod. 270 b, fol. 17. © *Photo Bodleian Library, University of Oxford.*

54 – *Saltério de Winchester* (século 12), Londres, British Museum, Nero C IV, fol. 5r. © *Photo British Museum.*

55 – Saltério inglês (século 13). Munich, Bayerische Staatsbibliothek, CLM 835, fol. 13r. © *Photo Munich, Bayerische Staatsbibliothek.*

56 – *Saltério de Amesbury* (século 13), Oxford, All Souls College, Ms. 6, fol. 96r. © *Photo Oxford, All Souls College.*

57 – *Grande Bíblia de Lambeth* (século 12), Londres, Lambeth Palace, ms 3, fol. 6. © *Photo Londres, The Lambeth Palace Library.*

58 – *Saltério de São Luís* (século 13), Paris, BNF, ms. lat. 10525, fol. 15v. © *Photo BNF.*

59 – *Saltério de São Luís* (século 13), Paris, BNF, ms. lat. 10525, fol. 20r. © *Photo BNF.*

60 – *Saltério de São Luís* (século 13), Paris, BNF, ms. lat. 10525, fol. 21v. © *Photo BNF.*

61 – Hildegarda de Bingen, *Liber Scivias* (século 12), manuscrito perdido de Wiesbaden. *Photo Rüdesheim auf Rheim, Benediktinerinnenabtei St Hildegard Eibingen.*

62 – Hildegarda de Bingen, *Liber operum divinorum* (século 13), Lucca, Biblioteca Statale, Cód. Lat., 1942. © *Photo Lucca, Biblioteca Statale.*

63 – Berlin, Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin, Preussicher Kulturbesitz, KK Inv. Nr. 78 A6. © *Photo Staatliche Museen zu Berlin / Cliché Jörg P. Anders.*

64 – *Rothschild Canticles* (cerca de 1300), New Haven, Yale University, *Beinecke Rare Book and Manuscript Library*, Ms. 404, fol. 18v, 19 e 65v, 66. ©Photo New Haven, *Beinecke Rare Book and Manuscript Library.*

65 – Albrecht Dürer, *Sonho do Dilúvio*, aquarela (1525). Viena, Kunsthistorisches Museum. © *Photo Kunsthistorisches Museum.*

66 – *Roman de la Rose* (século 15). Oxford, Bodleian Library, Ms. Douce 195, fol. 149. © *Photo Bodleian Library, University of Oxford.*

67 – *Bíblia moralizada* (século 13). Oxford, Bodleian Library, Ms. 270b, fol. 18. © *Photo Bodleian Library, University of Oxford.*

68 – *Lecionário de Heilig Kreuz de Regensburg* (entre 1267 e 1276), Oxford, Keble College, Ms. 49, fol. 222. © *Photo Oxford , By Permission of the Warden and Fellows of Keble College.*

69 – Rraban Maur, *De laude sancte crucis* (século 9), Amiens, Bibliothèque municipale, ms. 223, fol. 33v. © *Photo Amiens, Bibliothèque municipale.*

70 – Rogier Van der Weyden, *Retábulo de Middelburg* (1460), Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preussicher Kulturbesitz, Gemälde Gallerie. © *Photo Staatliche Museen zu Berlin / cliché Jörg P. Anders.*

71 – *Livre d'heures de Marie de Bourgogne* (1470), Vienne, Österreichische National Bibliothek, Cod. 1857, fol. 14v. © *Photo Vienne, Österreichische National Bibliothek.*

72 – *Livre d'heures de Marie de Bourgogne,* 1470, Vienne, Österreichische National Bibliothek, Cod. 1857, fol. 43v. © *Photo Vienne, Österreichische National Bibliothek.*